

مهرجان القراءة للجميع

الأعمال
الفكرية

سامي خشبة



مصطلحات فكرية



الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

مصطلحات فكرية

مصطلحات فكرية

سامي خشبة



مهرجان القراءة للجميع ٩٧
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

مصطلحات فكرية

سامي خشبة

الجهات المشتركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الغلاف

الإشراف الفني:

للغنان محمود الهنسى

المشرف العام

د. سمير سرحان



مقدمة

وهكذا تعنى مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم فى عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تحطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتلضم إلى مجموعة العناوين التى صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية لتغضى مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بترائها الأبدى والفكرى والإبداعى والعلمى، وأن مصر على مر التاريخ هى بلاد الحكمة والمعرفة والفن والحضارة .. عبقرية فى المكان وعبقرية الإبداع فى كل زمان.

سوزان مبارك

على سبيل التقديم . . .

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر
الواعد تقدم صفحات متألفة من متعة الإبداع
ونور المعرفة مصدر القوة في عالم اليوم..
صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا
الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير سرهان

احتفالية Carnivalism

أحد المصطلحات الأساسية التي صاغها المفكر الروسي
المجدد ، ميخائيل باختين ، لعرض الظاهرة الثقافية الاجتماعية ،
التي اكتشفها بنفسه ، وهي ظاهرة دخول - أو تسلل - الشكل
أو الأسلوب الاحتفالي ، إلى الحياة اليومية وإلى اللغة ، والأدب .
وكان علماء الاجتماع - من أتباع مدرسة دور كايم الفرنسية -
يقولون بأن وظيفة « الطقوس » ذات الشكل الاحتفالي ٠٠ هي أن
تتكسر اتجاه القيم والممارسات السلوكية : فما هو حابط أو خفيض
٠٠ يصبح مرتفعاً سامياً ، وما هو محرم يصبح فرضاً ملزماً - ومن
ثم القيام بدور « صمام الأمان » للتغلب على التوترات المختلفة
(بالرقص الهائج مثلاً ، أو بذهاب القرايين واسالة الدعاء ،

أو بالصراع المنيّف ، أو الصياح الجماعي والتهليل .. الخ) . .
 وذلك بهدف الحفاظ على استقرار توازن البقاء الاجتماعي . ولكن
 باختين ، نظر الى : « المسخرة الجماعية » والمرح الاحتفالي الذي
 كانت تمارسه شعوب أوروبا في القرون الوسطى - نظرة معاكسة ،
 واعتبرها مظهرة منظمة للتعبير عن السخط على مؤسسات
 المجتمع الاقطاعي ، وأنها محاولات - فنية - ثقافية - مبكرة - قبل
 الثورات الكبرى - لتدمير تلك المؤسسات والاستهزاء برموزها
 وشخصها . وفي دراساته عن الكاتب الفرنسي الساخر رابليه ،
 وعن الروسي الواقعي الانتقاضي ديستوفسكي . . رأى أنهما
 استخدمتا أسلوب التصوير - أو التعبير - التصويري ، الساخر
 والمتهكم اللاذع ، الخيالي - عند رابليه ، والواقعي أو النفسي عند
 ديستوفسكي - ولكنه - « الاحتفالي » عند الاثنين لنفس الغرض .
 وقال باختين أن استخدام العنصر الشعبي - التهكمي والساخر
 اللاذع عند الكتاب الكبار ، أمتزج دائماً بالنشاط « الجماعي »
 المعبر عن الرأي الشعبي في المؤسسات والأوضاع المرفوضة ، وعن
 السعي الجماعي لاستقاطها ، أو لـ « نزع التيجان » المزيفة من على
 رؤوس رموزها : كما اهتم بتداخل وجهات النظر والمواقف واللغات
 في الحوارات ، التي كانت تتكون منها تلك « الاحتفاليات » الشعبية ،
 مما يصبر عن التوجه « الديمقراطي » الأصيل للفنون والمظاهر . .

احساس مركب

Synaesthesia

هو الاحساس الفاضى من أكثر من حاسة واحدة ، حيث تتداخل معطيات الحواس فى الذهن ، وسواء كانت تجربة مثل هذا الانحساس تجربة « واقعية » فى الحياة المادية ، أو تجربة « فنية » أى ناشئة من تلقى عمل فنى ما ، فإنها قد تكون تجربة « واعية » يعيشها الإنسان وهو فى حالة صرخة الواعى ، أو قد تكون تجربة غير واعية أشبه بالهلوسة .

ويشير المصطلح أيضا الى المعنى الذى أشار اليه — للمرة الأولى — الناقد الفرنسى جول ميلنت عام ١٨٩٢ ، بقوله : ان التجربة الفنية ، والدلالة الفنية أيضا تزددان اتساعا وعمقا ، اذا تعمق الاديب

أو الشاعر أن يمزج بين معطيات الحواس ، وأن يستثير في العبارة الواحدة أكثر من حساسة واحدة ، مثل : لون زاعق منفر الرائحة ، أو لفظة قضية ناعمة (فاللون مرتبط بحاسة الإبصار ، ولكنه يوصف بكلمة مرتبطة بحاسة السمع ، ثم بكلمتين ترتبطان بحاسة الشم . . وهكذا) والحقيقة أن مثل هذه التركيبات الرامية إلى تصحيح التجربة الفنية ، قد استخدمها الشعر من قديم الزمان وفي كل اللغات تقريبا ، ولكنه أصبح أسلوبا مميزا للرومانتيكيين ، ثم للرمزيين بعدهم - في القرن الماضي - مثلما يعرف كثيرون عن سونيته بودلير المشهورة : « توافقات » ، وفي كل الشعر الرمزي ، والدراما الرمزية والتعبيرية بعد ذلك .

وقد استفاد الشعراء ، وكتاب القصة والرواية المعاصرون من هذا الأسلوب الفني في تجارب حديثة ، وربما كان أكثرهم نجاحا كتاب تيار الواقعية السحرية ، الذي بدأ على أيدي كتاب أمريكا اللاتينية المحدثين الكبار ، ولكنهم وطفوا هذا الأسلوب من أجل تجسيد تجربة امتزاج عالم الحواس بعالم الخيال والدهن ، فيما يشبه العملية ، التي يقول مؤرخو الثقافة إنها أدت إلى صياغة الشعوب القديمة لأساطيرها ولغائدها ، التي امتزج فيها العنصر الانساني بالعنصر الفيني أو الالهى . ولكن التجربة الفنية الحديثة - قبل الواقعية السحرية أو معها - تظل محكومة بعاملين ، وهما : التوازن الجمالي ، والتوازن الفكري الذي أوضحه النقاد البريطانيون الثلاثة الكبار : جيجس وود ، وإيفور ريتشمساردز ، وتشارلس أوجدين في كتابهم المشهور : « أسس الجمال الفني » عام ١٩٢٢ .

أدب البسالة

Folly Literature

والأصوب أن نستخدم كلمة « الحمقى » من : الحمالة - التي
أستخدمها النقاد العرب القدامى ، وأستخدمها قبلهم رواة الأدب
العربي ، فقد احتفظت ذاكرة هؤلاء الرواة ، وامتلات تأليفاتهم التي
مزجت إبداعات خيالهم بما حفظته الذاكرة بكثير من الحكايات عن
الحمقى الذين تأتي تصرفاتهم - وأقوالهم أحيانا - في صورة تعليق
حكيم وإن كان مضحكا في حد ذاته ، حتى وإن لم يكن مقصورا
على إحدى تناقضاته الحياة ، أو على سلوك البشر « الحكماء »
أو العقلاء العاديين .

وقد نظر الجاحظ الى أدب الحمقى باعتباره ستارا ، اختفى وراءه ذكاء فطري وقدرة على الكشف عن معايب الخلق ، بشكل ظاهري الضحك الأبله ، وباطنه النقد اللاذع الأسيان أو المرير . وقد يصحح آخرون غير الجاحظ من مؤلفي « المجاميع » العربية - كالأصبهاني وابن عبد ربه والمبرد وغيرهم - حكايات كثيرة عن الحمقى والبلهاء - في الأسواق والبيوع وميادين القتال وساحات القضاء - ولكنهم - من الناحية الأدبية النقدية - لم ينظروا الى تلك الحكايات باعتبارها نوعا أدبيا ، وينطبق ذلك حتى على ما تضمنته كتب المقامات من مواقف أو حكايات عن الحمقى . ورغم ذلك فقد تطور هذا النوع من الأدب ، نحو الارتباط بأنواع الأدب الشعبي والتراث العامي والفنون التمثيلية ، مثل : الأراجوز ، وخيال الظل ، وغيرها في المشرق . أما في الغرب . . فكان له منبع مختلف ومسار آخر وإن امتزج بالمسار الغربي في بعض أبعاده .

فمنذ الكوميديا اليونانية ، خاصة عند أريستوفانس . . طور استخدام شخصية الأبله ، أو الأحمق لكشف ردائل الادعاء والتفنيع والكبرياء الكاذب ، ومن هنا . . التقى أدب الصحافة بالأخلاقيات المسيحية عند لوسيان ، ولكن النوع الأدبي نفسه تأسس بكتاب « سفينة الحمقى » ، الذي ألفه الألماني سيباستيان برانت عام ١٤٩٤ ، وترجم الى اللاتينية والانجليزية . وفي عام ١٥٠٩ . . كتب المفكر التحرري العظيم ، إرازموس كتابه : « الثناء على البلهاء » ، لكي يؤسس أيضا مفهوما أخلاقيا جديدا ، فالأبله ومسط ما امتلا به عصر النهضة من وحشية خلقية ضارية ، هو « الطيب » أو الإنسان المنزوم - فطريا - بمكارم الاخلاق والسلوك المهدب ، حتى يظن «أحمق» ، يهدر حقوقه ، أو لا يحسن مخاطبة الناس حسب الظروف . وقد تكون هذه النظرة هي أساس فكرة « أبله » دستوفسكي الشهير . . كما أن كتاب عصر النهضة - وامستادا الى إرازموس -

ساعموا في تأسيس رواية الشخصيات ، التمه ظهرت واضحة عند ديكنز (أوراق بيكويك وغيرها) .. وفي الشرق .. شهد أدب الحمى نفس التدهور الفكري ، الذي عاشته ثقافتنا في المصور الوسطى ، وظهرت كتب تربط البلاء الطيبة أو البراءة في الحقيقة بالجهل أو عدم التحضر (هز القحوف مثلا) الى أن جاء الكتاب المعاصرون (المويلحي ، ثم المازني ، وفكري أباطة .. الخ) وفتوا النظر الى المنهوم « الأدبي » الحقيقي لأدب البلاء ، أو الحماية ، من نفس منظور الجاحظ وارايموس *

الآدب المقارن

Comparative Literature

هو دراسة العلاقة الداخلية بين آداب الشعوب المختلفة ،
فيما يتعلق بما تشابه فيه وتختلف حوله ، تلك الآداب من زوايا
موشوسوماتها وشخصياتها ، أو أبطالها وأنواعها ، من : حكاية ،
أو قصة ، أو سيرة (ملحمة) ، أو أغنية ، أو دراما - مسرحية -
أو غيرها ، أو رواية • وأيضا من : زوايا التركيب الفني المتكرو ،
أو الفريد ، أو الشائع ، أو النادر ، ومن زوايا الأسلوب ، واستخدام
الرموز بأنواعها ، وتردد أو تفرد الأسماء والأماكن • الخ •

وهذا الفرع العلمى من دراسة الآدب حديث نسبيا ، فحتى
القرن الثامن عشر - وبتأثير من فهم أصحاب موجة « الكلاسيكية

الجديدة « لنظرية أرسطو (فى كتاب الشعر) ، واعتقادهم بخضوع أشكال الأدب وموضوعاته للمنطق ، الذى هو فى جوهره « قانون عقلى » شامل عام - بهذا التأثير اعتقد الفريسيون أن الأدب ليس إلا تيارا واحدا هائلا فى العالم كله ، ولدى كل الشعوب - وحتى جوته العظيم - . أكد على وجود « الأدب العالمى » ، الذى يعنى أن العالم كله ينتج ويتذوق أدبا متشابهيا ، رغم أن مقولة جوته اقترنت بنمو الرعى القومى فى الأدب والاعتقاد - فى ذات الوقت - بأن أدب « القومية » المتفوقة ، يجب أن يكون هو الأدب « النموذجى » للعالم كله .

ولكن منهج المقارنة فرض نفسه على الدراسات الأدبية ، التى تأثرت بالدراسات التاريخية ، التى كانت بدورها قد تأثرت بالعلوم الطبيعية . وبدأت الدراسات المقارنة تقترب من الأدب ، من خلال علم اللغة المقارن « فى إنجلترا أو ألمانيا وفرنسا ، على أيدي كل من : بوب ، وديتز ، وكيرى حسوالى (١٨٣٠) ، وكان العالم اللغوى الفرنسى فيليبين ، أول من استخدم مصطلح الأدب المقارن عام ١٨٢٩ ، وتولى الناقد الفرنسى الكبير سانت بييف اشاعته وتأكيد .

وبالتدريج - . بدأت تتشكل الفروع الرئيسية ، التى تعصت من خلال اكتشاف الألمان للملاحم أو الأساطير الجرمانية القديمة ، وتبينوا نمايزها عن نظيراتها اليونانية واللاتينية . وازداد عمق المنهج الجديد بدراسة الفروق بين إبداعات المدارس المختلفة ، فى نوع أدبى واحد (الشعر الكلاسيكى والرومانتيكى والرمزى - . مثلا) وبإكتشاف ما تضيفه الأصول الحضارية والمؤثرات الاجتماعية وعصور التاريخ ، أو تحذفه ، أو تستعيد للأنواع الأدبية وتجلياتها المختلفة .

ادراك

Perception

منذ بدأت محاولات التفكير المنظم ، اعتبر المفكرون أن الادراك هو بشكل عام الوعي بالأشكال أو المواقف أو تقديرهما ، من خلال الحواس . ولكن كل المدارس الفلسفية وكل نظريات علم النفس وعلم وظائف الأعضاء أعطت مفهومها الخاص لهذا المصطلح ، الأمر الذي أدى إلى ارتباك شديد في تحديد هذا المفهوم إلى الآن ، حتى بدأ علم المعلومات الحديث يحسم الأمر تسبياً من خلال توظيف المعرفة (المعلومات) وتخزينها واسترجاعها واختيار صحتها التي بواسطة الآلات الالكترونية ومعدات الذكاء الاصطناعي . وهناك بشكل عام مفهومان رئيسيان للادراك ، أولهما هو القائل بأن الادراك هو عملية تعرف على الحقيقة ، وإن ما تدركه الحواس هو

بالضبط الحقيقة الخارجية بكل مكوناتها • وهذا المفهوم هو ما يقول به الفلاسفة والمفكرون الذين يقولون بأن الإنسان يستطيع معرفة الحقيقة وأنه يعتمد على الحواس في هذه المعرفة ومن ثم في ادراك الحقيقة • ولكن الفكر التقليدي كان يعترض بأن الحواس المرتبطة بنفس معتلة أو بمقل مختل ، قد تعطي ادراكا هو في حقيقته أوهاما أو هلوسات كما أعترض أيضا بأن « الحواس » قد لا تتمكن من معرفة الحقيقة من كل جوانبها وأبعادها ، ثم جاء العلم الحديث (علم النفس والفيزياء •• الخ) فقللا بأن للحقيقة المادية نفسها باطنا أو حقيقة داخلية لا يمكن ادراكها بالحواس ولا بأدوات مصلية تدعم قوى الحواس • والمفهوم الثاني كان يقول بأن الادراك عن طريق الحواس ليس معرفة بالحقيقة ، وإنما هو مجرد وصف لما تدركه الحواس منها ، أو هو افتراض عن حقيقة الأشياء والعالم الموضوعي • وعلى ذلك تصبح علاقة الادراك بالحقيقة علاقة غير مباشرة ، ولكن الفكر الحسي - أو المادي التقليدي اعترض بأن هذا المفهوم يؤدي إلى القول باستحالة الاعتماد على أي معرفة في التعامل مع العالم المادي • (والغريب أن الرياضيات الفيزيائية الحديثة خصوصا في إطار « نظرية الكم » ، منذ العالم هيزنبرج ثم ماكس بلانك ، أثبتت أن نظرية « افتراض الحقيقة » هي النظرية الأكثر علمية والتي لا بد من الاعتماد عليها للتوصل إلى نتائج علمية صائبة) : فالافتراض العلمي هو بداية العلم وليست هناك بالنسبة للحواس الانسانية ولا للعقل الانساني حقائق نهائية في العالم الموضوعي المادي • والحواس تجمع معلومات يخترنها العقل ، والمعلومات الجديدة تتأثر بما هو مخزن في الذاكرة ، ولا بد من الفصل بينهما وإعادة تقييم كل معلومة باستمرار ، حتى يستوعب الادراك بالحقيقة ، أقرب إلى « الحقيقة الموضوعية » باستمرار وبقدرة الامكان ؟

استبطان

Introspection

أصبح لهذا المصطلح أهمية متزايدة انتقلت من النقد الأدبي القديم إلى الفلسفات التأملية في العصور الوسطى وعصر النهضة الأوروبية وحتى القرنين ١٨ ، ١٩ في الغرب ، وتزايدت أهميته مع نمو « علم العقل » أو المايندولوجي *Mindology* المرتبط بعلم المعلومات وبعلم اللغويات الحديث - من حيث محاولة كل من هذه العلوم فهم وتقنين العمليات الإدراكية التي تتم داخل العقل البشري ، بهدف « محاكاتها » أساساً في تكنولوجيا الحاسبات الإلكترونية الحديثة . والمقصود بالمصطلح - بشكل عام - هو : وعي العقل بنفسه وإدراكه لنفسه ، أو بحثه الواعي عن طريقه عمله وسعيه إلى أن يفهم ذاته . وذلك في مقابل حالة « الوعي »

الثقافية وغير المتعمدة • وقد أطلق الفيلسوف الانجليزي لوك ، على الاستبطان اسم : التأمل (وترجم أحيانا : التفكير الباطني) وسماها كانط الاحساس الداخلي ، مؤكدا بذلك التقابل بينهما وبين ادراكنا لما هو خارج عقولنا • ولكن هذه الفكرة كانت تثير مصاعب عديدة ، على رأسها ضرورة استنتاج أن العقل الذي يتأمل ذاته ، لابد أن ينقسم الى شيئين : ذات تفكر وموضوع للتفكير في وقت واحد • ويبدى كانط ، الذي طرح هذه المشكلة شكوكه في امكانية حلها • وفي أوائل القرن العشرين راجت فكرة أن العقل لا يفكر في نفسه ، وإنما في حالاته « العقلية » بما يعنى أنه اذا فكر في نفسه ، فإنه بالضرورة يفكر في « لحظة » سابقة من لحظات عمله ، أى يفكر في تجربة من تجاربه الماضية • ولكن علم اللغويات الحديث ، بدأ يحسم هذه المشكلة بالاستفادة من نتائج هامة لكل من علم وطب الجهاز العصبي وتشريح المخ ، ودراسة علاقة تطور اللغة والوجود الاجتماعى المرتبط بها بتطور المخ والجهاز العصبي المركزى وذلك عن طريق اكتشاف العلاقة بين « اللغة » وبين التفكير واختزان المعلومات ودلالات التجارب في العقل ، على أساس أن « العقل » يحتزن مجموعات هائلة من الرموز الاشارية التي تدل على الأشياء والمعانى المخ ، واله بالتالى حين يفكر في نفسه ، فإنه يسترجع معلومات (اشاراته رمزية) عن نفسه ، مختزنة في داخله • ويقول العالم الأمريكى ارمسترونج في كتاب : « نظرية مادية عن العقل » (١٩٨٦) : أن هذا التصور المعلوماتى وضع خاتمة عملية لمناقشات مستفيضة ، كانت ممتعة للغاية ، ولكنها - فيما يبدو - لم تكن ذات جدوى في أن يعرف العقل نفسه ١ •

استطيقا

Aesthetic

لم يتدرج الفلاسفة العرب القدامى هذا المصطلح ، وانا كتبوه بالحروف العربية ، كما نطقوه في أصله اليوناني ، مثلما فعلنا هنا على غرارهم . وربما رجع هذا الى غموض المعنى الحرفي للكلمة اليونانية ، أو غلب مطابقتها لدلالته الاصطلاحية ، فالكلمة اليونانية *Aisthesis* تعني حرفيا : الاحساس أو الشعور أو الاستبصار والادراك ، ولكن الفلاسفة الاغريق ، ثم الرومان ، ثم العرب استخدموا الكلمة ، للإشارة الى اهتماماتهم الفلسفية بموضوعي الجمال والفن ، فيما عرف ب : فلسفة الجمال ، وكانوا يطرحون أسئلة من نوع : ما الجمال ؟ وما الفن ؟ وهل الجمال موضوعي (أي هل الجميل جميل ، بصرف النظر عن من يقيمه) أم أنه ذاتي ؟

وما العلاقة بين الجمال وبين القيم الأخرى ، أى ما العلاقة بين الجميل
والصادق الخير ؟ •

وطوال القرون ٠٠ اتبع الفلاسفة المنهج الاستدلالي ، لتحديد
الجمال ، وللجسابة عن أسئلتهم ، وقالوا بأن طبيعة المقولات
(أو الأنواع الجمالية فى الفن - مثل المثالى فى جماله ، أو الرشيق ،
أو الثمين ، أو الجليل ، أو المأساوى ، أو الكوميدي ، أو الساخر
النقدى) إنما تنبع من مفاهيم مجردة ومطلقة أولية • أما الدلالة
المعاصرة والحديثة لمفهوم فلسفة الجمال - التى كانت « نظريات »
أكثر منها مذاهب فلسفية كاملة - فقد بدأت بكتابات الفيلسوف
الألماني الكساندر بومغارتن - القرن ١٨ - وحدد بومغارتن مجال
« الاستطيقا » - التى أصبحت تعرف ب : علم الجمال غالباً ،
أو « فلسفة الجمال » أحياناً - بأنه دراسة ماهية الجميل ، وأصول
الجمال فى الطبيعة وفى الفن ، وتحديد طبيعته وشروطه ، وما إذا
كان يشترط - لكى يكون الجميل جميلاً - أن تتطابق أوصاف معينة
فيه مع « قانون » ما ، أو أين يمكن ، وفيما يتحكم مثل هذا القانون ؟
وبهذا ٠٠ أصبحت لفلسفة الجمال زوايتا نظر - وعمل - على الأقل ،
هما - الزاوية الفلسفية ، أى التنظير التعميمي ، والزاوية النفسية •
وبذلك ٠٠ أصبحت الأسئلة القديمة عن الجمال والجميل ثانوية
تمهيدية ، وإن ظلت تطرح كمقدمة ضرورية ، وليس هذا فى النهاية
إلا « تعريفاً » عاماً للاستطيقا •

أصالة

Originality

نقل المفكرون العرب المحدثون هذا المصطلح من علم النقد الأدبي ، وربما من علم الجمال الى مجال الفكر الاجتماعى والفلسفة السياسية . وبدلا من موضوع دلالة الأصل - وهو مدى قدرة المبدع الفرد على التعبير عن نفسه تعبيرا خاصا ، وطاذا جديدا ، ومستقلا وشخصيا - أصبح موضوع دلالة هذا المصطلح ، الى جانب الموضوع الأول . هو مدى ارتباط أى مجتمع بجذور أنماطه الثقافية ، والذهنية منها ، والسلوكية رغم تأثره بنماذج حضارية وثقافية مغايرة للأنموذج الحضارى والثقافى ، الذى انتمى اليه هذا المجتمع تاريخيا ، فى كل تجلياته ومجالات نشاطاته الاجتماعية على

مستوى البنية الاجتماعية / الثقافية نفسها ، أو على المستوى السلوكي الجماعي والفردى .

والحقيقة أن مضمون الدلالة الأصلية للمصطلح نفسه ، هو ما سمح بهذا التحويل للمصطلح من مجال الإبداع الفني والتنظيم الجمالي ، الى مجال الفكر الاجتماعي والفلسفة السياسية ، فالأصالة في الفن ليست مجرد إبداع الجديد أو المفاير ، فهذا فهم سطحي لها : انها في الفن ترتبط بإبداع وجهة النظر أو المنظور ، وبأسلوب التعبير ، وليس بالفكرة الأساسية . وعلى هذا .. يمكن القول بإمكان وجود فكرة أساسية من أفكار الفن لدى كل الأمم ، أى في كل الثقافات ، مثل : فكرة الحب الضائع أو المحرم ، أو فكرة المثالية والتمرد بين المراهقين أو الشباب ، ولكن .. أسلوب التعبير والمنظور الخلقى والعاطفى المتمايز ، هو ما يجعل « روميو وجوليت » غربية ، ويجعل حكاية « المجنون وليل » عربية ، ويجعل « خسرو وشيرين » فارسية .. وهكذا ، أو فكرة الابن المننقل لأبيه الأكثر شبيها ، حيث يجعلها المنظور وأسلوب التعبير مصرية في الأسطورة الأوزيرية ، وعربية في أسطورة أو حكاية الرير سالتن المهلل الكبير ، واغريقية في أسطورة أودست وغربية ومسيحية ، ذات تفاصيل جرمانية وثنية في هاملت .. الخ .

وعلى نفس الأسس .. يمكن فهم دلالة الأصالة على المستوى الاجتماعي الحضارى والثقافى . ان أساليب العمل والعلاقات الانسانية ، وأنماط السلوك والنماذج الإبداعية العليا فى تراث الأمة وغيرها ، هي ما يتحدد بها تكوين وشكل « أصل » الأمة الحضارى والثقافى .

وتتحدد أصالة الأمة حضاريا وثقافيا بمدى الارتباط بهذا الأصل . وفي الأصالة إمكان للتطور ، من حيث بداية ، وضرورة

تطور هذه « القوالب » والأشكال والأساليب وتحولها أو نموها - من خلال التغيرات المادية - واللغوية بالتالي والمقيدية ، ومن خلال التعقيد والتركيب المتصاعدين للحياة الاجتماعية ، وأيضا بضرورة تبادل التأثير والتأثر مع النماذج الحضارية المغايرة .

ولكن ليس في الأصالة امكان « للانقطاع » ، فالانقطاع عن الأصول ينشأ من الاندثار - كما حدث لزئوج استراليا مثلا - أو من الذوبان نهائيا في كيان حضارى آخر - مثلما حدث لبرابرة آسيا ، بعد دخولهم أوروبا وذوبانهم في الحضارة الاغريقية الرومانية والتراث المسيحي ، فالتطور للأصالة تواصل تاريخي ، والانقطاع نهاية لأصل وظهور أصل جديد .

اغتراب

Alienation

بتعبير فضفاض .. يشير « الاغتراب » في الفكر الحديث الى
غربة الفرد وإبعاده عن الجوانب الرئيسة لوجوده الاجتماعي .
ورغم أن المعنى المجمع للكلمة في أصلها الألماني *Entfremdung*
ثم في ترجمتها الانجليزية كان في القرن الماضي يعنى انتقال الملكية ،
أو انتقال القلب ، أو التدهور العقلي أو الجنون .. فان معناها
الاصطلاحي الحديث أصبح مرتبطا باحساس الانسان بالفرة في
المجتمع ، أو احساسه بالعجز عن التأثير في التغير الاجتماعي ،
أو تلاشي شخصية الفرد في مجتمع بيروقراطي ومتضخم ، وقد سيطر
الاهتمام بمفهوم الاغتراب في خمسينات وستينات هذا القرن ، على
الادب والفكر الاجتماعي - وجوانبه الفلسفية والنفسية - المعاصرين .

ولكن التحليل الكامل لمفهوم الاغتراب على قدر كبير من الصعوبة ، لأنه يتردد فى مجالات عديدة من مجالات الفكر الحديث ، بما فيها علم الاجتماع ، والفلسفة الاجتماعية ، والفلسفة السياسية ، والتحليل النفسى ، والفلسفة الوجودية ، والنقد الأدبى ، بل ان الماركسية الحديثة - فى دول الغرب الديمقراطية - اكتشفت ان مفهوم الاغتراب كان مفهوما أساسيا مهما فى تطور فكر ماركس الشاب ، قبل أن يصل الى مرحلة الشيوعية .

ولكن الصعوبة تزداد ، لأن علم الاجتماع يميل الى الاسراف فى استخدام مفهوم الاغتراب ، لكى يفسر به كل أنسواع السلوك الاجتماعى ، فلا ينجح - غالبا - فى تحديد ظواهر عديدة من السلوك غير المتكيف . فقد فسر الفكر الاجتماعى على أساس مفهوم الاغتراب ، ظواهر مثل : الأهواء ، والتعصب الطائفى ، والمرضى العقل ، والوعى ، أو عدم الوعى الاجتماعى ، والمواجهات الاجتماعية ، والميول السياسية المتضاربة ، والتطرف ، والاختلال النفسى ، والعجز عن التواصل الاجتماعى . الخ . وقد كان هيجل - الفيلسوف الألمانى فى القرن التاسع عشر - هو الذى أدخل الاستخدام الواسع لمفهوم الاغتراب الى الفلسفة بقوله : ان « الوعى » ينقسم - أو يقسم نفسه - الى « ذات » و « موضوع » ، والاغتراب هو العملية التى يوضع بها العقل نفسه بالتفكير ، وقال ان الاغتراب - بهذا المعنى - يكون خطوة ايجابية فى مسيرة « وعى الانسان بذاته » .

ولكن ماركس كان المستول عن ادخال مفهوم الاغتراب الى النظرية الاجتماعية بفهم جديد ، فالانسان بالعمل الجماعى يغير البيئة الطبيعية من حوله ، ولكنه أيضا ينشئ المجتمع . ورغم أن البشر - بهذا الشكل - هم الذين يصنعون العالم الاجتماعى ،

ثم الطبيعي - جزئيا - الذي يعيشون فيه ٠٠ فإن العالم أصبح بعد قليل « غريبا » عنهم لا يملكونه ، وإنما تملكه وتملك الانسان معه أشياء أخرى ، صنعها الانسان نفسه ، ثم استقلت عنه وسيطرت عليه وعلى العالم ، منها : الكهنتوت ، والنقود ، والأفكار الجامدة التي ارتبطت بمصالح بعينها ، والآليات ، والتنظيمات التي لا يفهمها الانسان نفسه ، والمؤسسات التي تخضع لآليات شبه مستقلة ، لا لإرادات الأفراد . فمع تطور العمل ، وتوسعه ، وظهور التخصص ، واتساع العلم والمعرفة ، وتعمقه وتشابك المؤسسات الاجتماعية ٠٠ يستحيل كذلك على الانسان الواحد أن يتعرف بنفسه جوانب وجوده ، ويستحيل أن يتعرف ، أو أن يسيطر على الأشياء التي تسير حياته ، فيعاني الاغتراب الذي لا سبيل لهزيمته ، إلا بمزيد من المعرفة المتحررة من الغرض ، الهادفة الى الحصول على الإدراك الشامل للطبيعة والمجتمع ، لكي تتيح له الانغماس في ممارسة الحياة ، مثل : العمل المبدع ، والحب ، وثقوف الفنون ، وانتاجها بناء على ذلك الإدراك الشامل ، وتوسيعا له ، وتعميقا لأبصاده في الوقت نفسه ٠ وقد شاع هذا التفسير للاغتراب مع ذيوع كتاب ماركس « المخطوطات الاقتصادية والفلسفية لعام ١٨٤٤ » ، الذي كتبه قبل تطور فكره الى المرحلة الشيوعية .

وفي الخمسينات والستينات ٠٠ كان المفكرون الاجتماعيون ، مستنادا الى أفكار جورج بيميل وماكس فيبر هم أبرز من حددوا ، وطوروا مفهوم الاغتراب ودوره في الفكر الاجتماعي ٠ وفي الدوائر الأكاديمية أصبح للاغتراب مدلول « اجتماعي نفسي » ٠ وسمى علماء النفس الاجتماعيون : الى تحديد « درجات » الاغتراب ، لتحديد مدى ما يعانيه الانسان من احساس بالعجز ، أو الشذوذ ، أو بانعدام المعنى ، أو بالمزلة ٠ ثم ربطوا بين تلك الاحاسيس ، وبين مجموعة من الملل النفسية ، وإن كانت هذه المحاولة قد تلاشت - ربما -

لأسباب سياسية تحكم دوائر الغرب الأكاديمية - في أواخر
الستينات - وفي المسرح . . استخدم الكاتب الألماني « بريخت »
نفس المصطلح ، لكي يشير الى معنى إقامة « مسافة » بعيدة بينه
المقترح وبين الفعل المسرحي ، في تمازج مع المسرح التقليدي
الذي يريد من المقترح أن يندمج في هذا الفعل .

التزام

Commitment

لقد لقي هذا المصطلح انتشارا واسعا ، منذ منتصف الأربعينات تقريبا ، وعلى وجه التحديد ٠٠ منذ نشر جان بول سارتر كتابه المشهور « الوجودية فلسفة انسانية » (١٩٤٦) ، حيث تحدث عن الانسان الملتزم Engage . ورغم هذا الاصل الفلسفي الخالص والمتعلق اساسا بموقف الانسان الكوني والاجتماعي ، يقول سارتر : ان الانسان لا بد أن يكون ملتزما ، رغم حرية ارادته المطلقة ٠٠ فان الالتزام سرعان ما تحول الى أحد مصطلحات علم الأخلاق ، وعلم الاجتماع ، والى إحدى القضايا الرئيسية في علم الكهنة الأدبي ، من وجهة نظر التحليل الاجتماعي ، لكل من : سلوك الفنان ، وملوك العمل الفني ذاته .

وقد أثار سارتر المشكلة بجره المصطلح من مستواه الفلسفى ، الى مستوى النقد الادبى فى كتابه المهم : ما الأدب ؟ بالقول بضرورة التزام الانسان والكتاب ، رغم أن الأصل هو الحرية المطلقة لإرادة الانسان ، لأن - سارتر - قال يرفض الايمان بـ « الخير الانسانى » ، أو بأن الثورة البلشفية فى روسيا أنتجت المجتمع العادل بشكله المطلق . رغم إعجابه بهذه الثورة • وقال أن التسليم بهذا القول - يصرف النظر عن الأدلة التى تؤكد عمليا أو تدحضه - يعنى أن يتحول الانسان الى مجرد إضافة كمية للواقع ، وإلى « عنصر سلبي » هادئ وغير متفاعل ، لا يطمح الى الأفضل دائما • وفى الوقت نفسه •• فإن الالتزام ليس بالضرورة مرتبطا بـ « قضية » ، وإنما هو التزام الانسان إزاء نفسه ، وإزاء حريته فى التفكير والعمل ، وإزاء احترامه لنفسه •

ورغم ذلك •• فقد برز مفهوم الالتزام فى الأدب والفن ، باعتباره مفهوما يساريا - رغم أن سارتر وضعه باعتباره اعتراضا على موقف التسليم بالأمر الواقع ، الذى أقامته نتائج الثورة البلشفية ، وإزاء الحلم الماركسي اللينيني بوجه عام • ومع ذلك فقد فتح حديث سارتر عن الالتزام فى فكره الذاتى بابا ، أدى به الى حوار طويل مع الماركسية • ودفع بأجزاء من فكره الوجودى - الفردى - الى الضمور ، واقترب بذلك من الماركسية الجديدة •

وقد طور الكتاب اليساريون الفرنسيون والألمان (خاصة بريخت) مفهوم : الالتزام الأدبى على أن يظل متلقى واعيا بالقضية ، التى يطرحها العمل الفنى (المسرحى بوجه خاص) ، حتى يستطيع أن يصدر حكمه فى النهاية ويختار لنفسه : أى أن « يلتزم » بموقف يطمح اليه اللذان دفعا ، من خلال عرضه لنوعى القضية بعينها فى العمل الفنى •

وقد قدم الناقد نورثروب فراى - من جهة أخرى - مفهوما
أكثر توازنا للالتزام الفنى بدعوته الى أن يتوجه الفنان بعمله الفنى ،
الى استبعاد المتلقى للمشاركة فى العمل الفنى ، وللقيام بنشاط
انفعالى يحكمه العقل ، لا الاستثارة العاطفية ، بدلا من المفهوم
اليسارى (البريختى) ، الذى يصل الى مستوى الدعوة لموقف
واحد بعينه ، وتجنيد الجموع له بما يؤدى فى النهاية ، لالغاء الوعي
بالجوانب الأخرى .

انثروبولوجيا

Anthropology

هذا هو الاسم الاصطلاحي الذي تجمعت تحته مجموعة من الدراسات العلمية الحديثة ، تبلغ حدا مدهلا في تنوعها ، واختلاف مجالاتها بدافع ايمان بعض العلماء البارزين ، بإمكانية قيام علم متماسك ومتكامل ، يدرس الانسان من : جوانب وجوده ، وتطوره البيولوجي ، والثقافي ، والاجتماعي .

وإذا نظرنا الى علم الأنثروبولوجي (الذي يسمى اختصارا علم الانسان أو علم تاريخ الانسان الثقافي والتكنولوجي) ككل ٠٠ فإن دائرة اهتمامه تبدو شاسعة : من زاوية « الزمن » ٠٠ يبدأ علم الانسان اهتمامه بالانسان ، منذ بداية ظهوره على هذا الكوكب ،

حتى العصر الراهن في كل المجتمعات ، ولكنه يهتم أكثر بالمجتمعات المعاصرة ، تدرج في قائمة المجتمعات الريفية والتقبلية والبدائية وما شابهها ، حيث تبدو مظاهر الحياة الانسانية المختلفة أكثر قربا من أصولها الطبيعية .

وعلى هذا الأساس . . يبدو أن علم التاريخ ، وعلم « العمران » وعلم « الهيئة » العربية تعتبر أصولا أساسية من أصول هذا العلم ، من حيث اهتمامها بنشاط الإنسان الثقافي والاجتماعي في مجتمعات عديدة . ويذكر في هذا الصدد مؤرخون وعلماء عرب عديدون ، على رأسهم : أبو جعفر بن جرير الطبري ، والبيروني ، والمسعودي ، علاوة على ابن خلدون بالطبع . كما ورث هذا العلم منذ القرن السابع عشر النتائج الحبيدة التي أسفر عنها غزو الغرب لقارات العالم الأخرى ، وتدميره لثقافاتهما في أثناء هذا الغزو ، وعلى رأس هذه النتائج . . الفضول العلمي لمعرفة أوضاع وتاريخ الثقافات الأخرى .

أما القطاعات العلمية الرئيسية ، التي ينتظم فيها علم الإنسان الآن ، فهي :

● علم الإنسان البيولوجي ، الذي يبدأ ببحث وضع الإنسان في علاقته بعالم الكائنات انحية الأخرى ، ويهتم بدراسة تطور الإنسان من خلال الدراسة المقارنة للمحفرات والبدائيين الحاليين ، ويهتم بالتنوع الجنسي ، والتكيف البيئي ، وتزايد البشر أو تناقصهم . ويستفيد هذا القطاع من : علوم التشريح ، والآثار ، والكيمياء العضوية ، والوراثية ، وطبقات الأرض ، وعلم ما قبل التاريخ .

● علم آثار الانسان حيث يقوم بترتيب مخلفات المجتمعات القديمة . على أسس وظائفها وتتابعها الزمنى والسياق الثقافى الذى ظهرت فيه ، وذلك لتقديم التصميمات العلمية حول التحولات التكنولوجية والثقافية ودوافعها .

● علم الانسان الاجتماعى ، الثقافى لبحث العلاقات الداخلية بين مختلف مظاهر النشاط الاجتماعى للبشر ، من : عادات وأعراف ، وعقائد ، وطقوس ، ومؤسسات ، وآليات حاكمة ، وأساليب عمل ... الخ ، وكذلك دلالات هذه المظاهر وعلاقاتها ، والتحولات الأساسية فى المجتمعات ، ودوافعها ، ونتائجها .

انطباعية

Impressionism

يشير هذا المصطلح الى احدى اكبر المدارس الفنية ، التى
اصبحت تيارا مميزا لفنسون مرحلة التحول من نزعات القرن
التاسع عشر الكبرى (خصوصا الرومانتيكية والواقعية) الى نزعات
القرن العشرين الكبرى (خصوصا النزعات الرمزية والتعبيرية
والتجريدية والانطباعية الجديدة والواقعية الجديدة ، وحتى الواقعية
الاشتراكية (١١) نفسها) .

بدأت المدرسة فى فن الرسم بمعرض ، اقيم فى باريس
عام ١٨٧٤ ، وهو المعرض الهائل الذى ضم عددا من كبار عباقرة
« الحساسية الجديدة » التى طبعت العصر القادم بطابعها ، وهم ،

بول سيزان ، وادجار ديكا وكلود مونييه وأوجيست رينوار وكاميل بيزارو ، وكان معهم : بيرن موريزو والفريد سيسلي وأرمان جويومون : وهؤلاء هم من عرفوا فى النقد التشكيلى المصرى ، باسم : التأثيريين الفرنسيين . وانتقلت الانطباعية من الرسم الى الموسيقى فى تبادل مع الشعر الرمزى ، ثم انتقلت الى الأدب الروائى والدرامى ، ولكن معانيها ودلالاتها والأساليب التى استعملتها فى كل من هذه المجالات ، أو « اللغات » الفنية .. كانت مختلفة جدا الاختلاف ، وفى فن الرسم .. تميزته الانطباعية ، بالتأثير العابر لتداخلات الضوء واللون والحركة وعلاقاتها بالهواء حولها ، واحمالها للخطوط الخارجية المحددة وللألوان المحددة القاطنة ، وما يشيع فى اللوحات من رقة وشفافية ، واهتمامها بالموضوعات الانسانية الواقعية وبالطبيعة على حد سواء فى أسلوب ينقل الانفعال أكثر مما يحرص على « الدقة » .

وفى الموسيقى .. تميزت الانطباعية بالابتعاد عن النزعة الدرامية ، وبمحاولة جعل اللغة الموسيقية لغة وصفية (بعكس الموسيقى البرنامجية ، التى فضجت فى ظل النزعة الرومانتيكية منذ موتسارت وبيتهوفن) . وكان ديبوسى المؤلف الفرنسى العظيم ، هو مؤسس الموسيقى الانطباعية منذ ١٨٩٢ ، يسعى لاستخدام الصوت كما ، يستخدم اللون ، وبالاتماد عن الايقاعات والهارمونيات القوية أو المتمايزة ، وبتهدة التمدد الدينامى ، الذى ميز موسيقى الرومانتيكيين . والغريب أن شعراء الرمزية الفرنسيين - خصوصا فيرلين وبودلير - كانوا أصحاب التأثير الأكبر على فكر ديبوسى ، الذى طور الموسيقى الانطباعية ، والتى عادت لتتفاعل مع تطورات الانطباعية فى فن الرسم ، بظهور رسامين عابرة آخريين ، منهم : تيرنر ، وفان جوخ ، وبودان ، وكورو .

اما فى الأدب • فان معنى الانطباعية اقرب ما يكون الى الرؤية الذاتية • - فى مقابل الرؤية الموضوعية ، التى ميزت الواقعية •
 فالعمل الادبى (والنقد الادبى) الانطباعى يحاول أن يعبر عن « الانطباع » الذاتى ، أو الشخصى ، للكاتب أو عن حالته المزاجية أو الذهنية ، سواء كان انطباعا عن تجربة حياتية ، أو عن فكرة أو عن عمل فنى أو أدبى ، بدلا من أن يسعى الى تقسيم « وصف » أو « تحليل » موضوعى لهذه التجربة أو الفكرة أو لهذا العمل •

• وكان الشعراء - فيرلين ومالارميه وبودلير - الذين تحولوا الى الرمزية بمد ذلك ، هم أوائل الانطباعيين فى الأدب ، ولكن هاوبتمان فى المسرح ، وريلكة - الألمانى - فى الشعر كانا مسؤولين عن توسيع أفق الانطباعية الأدبية ، التى استفادت الى حد كبير - من أفكار التحليل النفسى - خصوصا عند سيجموند فرويد - حتى أصبح من الممكن أن يوصف روائيون كبار - مثل مارسيل بروست - بأنهم كتاب انطباعيون •

والحقيقة أنه لا تكاد توجد حركة فنية رئيسية فى القرن العشرين ، ألا ولها جذورها فى الانطباعية ، وخصوصا مع ظهور الحركة التعبيرية

بناء

Structure

أصبح لهذه الكلمة البسيطة ذات المعنى المباشر مدلولات عديدة ، منذ ظهرت الفلسفة البنيوية من ناحية ، وظهر في مقابلها التيار البنائي الوظيفي - في الفكر الاجتماعي أساسا - ثم امتد الى كل مجالات الفكر الحديث من البيولوجيا الى الفلك ، مرورا بنظرية الفن والميكانيكا .

ويرى بعض المفكرين الانجلو أمريكيين - أساسا - أن الفكر الفرنسي والألماني قد أسرفا في استخدام هذه الكلمة ، المستمدة من الهندسة المعمارية ، غير أن الرد « الوظيفي » على هذا النقد ، كفيل بتوضيح أهمية المصطلح ، فالمعنى الحرفي يشير الى الاطار الأساسي ،

او الشكل الخارجى لـ « بنية » طبيعية او اصطناعية . ولكن الاتجاه البنائى الوظيفى (الذى تطور عن المدرسة الوظيفية فى علم الانثروبولوجى) رأى أن المجتمعات — حتى الوحدات الاجتماعية الأصغر حجما — كالمدن ، أو القرى ، أو التجمعات المؤقتة أو الأحزاب ، أو المؤسسات ، أو غيرها . لا بد أن تدرس باعتبارها أنظمة « Systems » أو : بنية Structures تتألف من : جزئيات ، ومجالات عمل ، وأنشطة ، وتخصصات وغيرها .

وتدرس الأنظمة على أساس تحديد مساهمة كل جزئية ، أو وظيفتها فى النظام ، أى فى البناء نفسه والمحافظة عليه ، أو من حيث الأضرار به أو حتى تدميره ، بوصفه « كيانا حيا » ، يتأثر بأداء كل عضو من أعضائه . ومن علوم الهندسة والانثروبولوجيا الاجتماعية . . . انتقل المصطلح الى علم النفس الفسيولوجى ، وإلى علم النقد الفنى والأدبى ، وأصبح مستقرا — بناء على ذلك — أنه بينما يصعب ادراك كيفية ابقاء أى كيان « حى » على حياته ، إلا من خلال ادراك وظيفته ، كجزء من بناء أكبر (المجتمع الدولى بالنسبة لمجتمع واحد ، بيت الشعر بالنسبة لقصيدة ، أو جناح بالنسبة لطائرة ، أو ترس بالنسبة لآلة . . الخ) . . . فانه يصعب أيضا ادراك كيفية أداء العضو لوظيفته ، دون ادراك كيفية التحامه ببقية البناء والوظيفة الموكلة اليه ، وتداخل وظائف الأعضاء كلها ، وللإبقاء على حياة « الكيان » الأكبر ، وعلى حياة كل عضو على حدة . ومساعدة الكيان الأكبر على أداء وظيفته — فيما هو أشمل منه ، ومساعدة الأعضاء — أو الأجزاء — على أن يقوم كل منها بوظيفته .

وعلى أى حال .. يمكن القول بأن انتقال مفهوم البنائية الوظيفية الى علم اللغة ، كان البداية الأولى لظهور الفلسفة البنائية نفسها ، التى نضجت حين عاد نفس المفهوم الى مجاله الأصلى - أى علم الانثروبولوجيا - لتفسير وظيفة الأساطير فى تشكيل معالم الثقافات البدائية على المستوى الدينى ، أو على المستوى المعرفى ، أو على المستويين معاً ، حيث تكون الأسطورة رمزا لمعرفة عملية وخلاصة لها ، وتكون أيضا « مخزنا » لدلالات تلك المعرفة ، ومحاولة لمد المعرفة الى ما وراء الانتفاع المباشر ، بل وتحويلها الى خبرة مجردة ، وأساس أخلاقى (انظر : بنيوية) .

البنية العميقة

Deep Structure

•• ولابد من اضافة : البنية السطحية *Surface Structure* عند توضيح دلالة هذا المصطلح حيث يقوم المفهوم على التمييز النظرى بين البنيتين فى أهم مدارس اللغويات الحديثة ، أى النحر التوليدي عند تشومسكى وبلومفيلد • فالبنية السطحية للجملة هى تبار • أو سلسلة الأصوات المترابطة والمتتالية الناشئة من نطقنا - وسماعنا - للكلمات التى تتكون منها الجملة •

اما « البنية العميقة » فهى التى تبدأ (تحت السطح) بتكون معان بصيغها ، ودلالات خاصة متفق عليها بين أفراد الجماعة أو يبتكرها « المرسل » أو باعث الرسالة (المتكلم مثلا أو الكاتب) ويرك المتلقى مقراها •

ويعمد تحليل تركيبية البنية السطحية للجملة عملية رئيسية في علم النحو لكل لغات العالم ، وهذا التحليل هو تقريبا ما نسميه : الاعراب في العربية ، ولكنه يتجاوز مجرد تحديد وظيفته ، ونوع ، وشكل الكلمة ، الى تحديد كل مكوناتها .

كما ان تحليل « البنية العميقة » هو العملية الرئيسية لكل من علم المعاني ، وأنواع المنطق ، والتفسير ، سواء بالاعتماد على علوم اللغة (كالنحو أو البلاغة) أو بتجاوز تلك العلوم .

ومع ذلك فان تحليل تركيب الجملة لتحديد مكونات بنيتها السطحية – ومكونات كلماتها – لا يساعد على التعرف على الدلالات « العميقة » أو « الخفية » التي يقصدها مستخدم اللغة – أو كاتبها – فجملة : ضرب أخمصا في اسداس – التي تعنى – في العربية الحيرة والارتباك والبلبلة : لا يمكن معرفة دلالتها العميقة بمجرد تحليل تركيب بنيتها السطحية ، كما انه لا يساعد في التفرقة بين تركيبين مختلفين – أو جملتين مختلفتين تؤديان نفس الدلالة مثل : هزم المصريون التتار ، هزم التتار على أيدي المصريين ، ومن هنا تحدث تشومسكى وبلومفيلد – منذ أواخر الخمسينيات عن وجود « بنية عميقة » أو تحتية حاكمة للجملة ، وهو مستوى من تنظيم بناء الجملة ، حيث يتم تعريف كل العناصر التي تحدد الدلالة البنائية للجملة ، وبحيث يمكن تحويل عناصر البنية العميقة للجملة ، الى جزء من بنيتها الخارجية . وقد كانت هذه الأفكار « النظرية » والتجريدية حول بناء الجملة اللفوية افكارا حاسمة في تطوير اللغويات المستخدمة في الكمبيوتر من أجياله الحديثة التي تستخدم اللغة الطبيعية – لا اللغات الاصطناعية ، بحيث أصبح هذا بدوره – أى : علم اللغويات الكمبيوترية (الحواسيبية) علما مشتركا بين علوم اللغة التقليدية – المنطوقة أو المكتوبة – وبين هندسة بناء

الكمبيوتر نفسه ، الأمر الذي أدى الى تطوير هائل فى علوم النحو والصرف التقليدية لمعظم لغات العالم الحية ، وبحيث تحول مصطلح « البنية العميقة » و « البنية السطحية » الى « مفهوم » متكامل وما يشبه « المنهج » فى تفسير ظواهر أخرى غير ظاهرة اللغة (كالأنظمة العلمية ، والفلسفات ، والمجتمعات ، والأساطير والمعتقدات ، وغيرها) .

البنوية - الهيكلية

Structuralism

يتطلق المبدأ الرئيسى للبنوية من أن « اللغة » هي العامل الحاسم ، الذى فصل الانسان عن الطبيعة ، وأتاح له أن يكون صاحب مجتمع وتاريخ وثقافة ، حيث تبدو اللغة تجسيدا فى وقت واحد لـ « طبيعة » الانسان الفسيولوجية والعصبية ، وأن اللغة هي المعرض التجسيدى لعقل الانسان ، التى تعكس كل علاقاته بالعالم فى العمل والعلم والتكنولوجيا .. الخ ، ثم تعكس تصوره عن العالم فى الدين والفن والفلسفة الخ ، ولكنها تعكس العقل الذى يفرزها فى المقام الاول . وهكذا .. يحول الانسان عالمه الى اشارات ذات دلالات (رموز) تتطور بتطور عالم الانسان ذاته ، وهذه الرموز هي « اللغة » .. وسيلة الاتصال بين البشر ، وهذا

الاتصال عن طريق لغة ، هو ما يمثل الأساس الأول لكل من
خصائص الانسان ، والثقافة .

ومنذ ١٩٣٨ ٠٠ بدأ عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي ، كلود
ليفي شتراوس في ارساء دعائم هذا المنهج (الذى لم يكن يطمح
أبدا الى أن يكون فلسفة متكاملة) في دراساته عن ثقافات القبائل
البدائية فى وسط البرازيل ، وانتقل المنهج من تفسير الأساطير
(الشكل الأول الجامع للثقافة البدائية عند شتراوس) باعتبارها
تمثلا حكاثيا للحلول المبتكرة ، لمشاكل العمل والتنظيم الاجتماعى ،
الى دراسة كل من اللغة نفسها ، والى مجالات العلوم الاجتماعية
الأخرى :

١ - فلى علوم اللغة (او اللغويات) :

يشير المصطلح الى كل مناهج تحليل اللغة التى تركز بشكل
خاص على وصف السمات الخارجية للغة (سمات الصرف والتحو
الى غير ذلك) ، وهنا يحدد ما للغة من أبنية او منظومات شكلية .
ورغم علاقة المصطلح بهذه المناهج ٠٠ فان اللغوى السويسرى الكبير
فردينان دى سوسير ، قال بأن المنظور البنىوى للغة موجود فى كل
مدارس علوم اللغة ، ولا تنفرد به البنىوية وحدها . وقد تأكد
اهتمام البنىوية بالبنى الخارجية للغة ، من خلال أعمال اللغوى
الامريكى ليونارد بلومفيلد ، الذى وضع الأساس النظرى والتطبيقي
لتقسيم اللغة (او المنطق) ، من خلال تقسيم هذه البنى الخارجية
الى شرائح وتصنيفها ، دون اهتمام كبير بتطور المعانى او الدلالات
المجردة ، التى تشير اليها التشكيلات الخارجية : وإمى هذا الاتجاه
الشكلى - الوظيفى ، الى ظهور اتجاه أكثر شمولاً ، تزيجه اللغوى
الامريكى الكبير ، نوام تشومسكى ، الذى قال بأن للغة مستويين
من الأبنية ، هما : السطحية ، وهى التشكيلات الخارجية الظاهرة

والبنى العميقة (وهى المعانى والدلالات) ، التى تتحكم فى التشكيل الخارجى وفى البنى السطحية للغة ، وأدى هذا - أيضا - الى تقسيم اللغة الى : لغة منطوقة ، ولغة مكتوبة ، وإلى دراسة العلاقات بينهما فيما يخص كلا من الدلالات او المعانى ، والتشكيل الخارجى ، وأقرزت مدرسة تشومسكى - أساسا - مبادئ علم « النحو التوليدى » ، الذى طور علوم اللغويات ، وما يرتبط بها تطورا كبيرا .

٢ - وهى العلوم الاجتماعية :

تمثل البنيوية - منذ نهائيات الأربعينات - حركة فكرية متكاملة ، تميزت بالبحث عن « الأبنية العميقة » للظواهر الاجتماعية التى ندرسها ، واكتشاف تلك الأبنية مع أو من خلال « الأبنية السطحية » لتلك الظواهر (اذا استخدمنا مصطلحات تشومسكى) وهى هذه العلوم .
 قالت البنيوية ، كما قال تشومسكى عن اللغة ، ان الأبنية العميقة هى التى تنتج تلك الظواهر وتتحكم فيها ، وهى تتطور الظواهر الاجتماعية « شكليا » بتطورها . وكان كلود ليفي شتراوس هو من قدم المفهوم المحورى للفكر البنيوى ، حين طرح فكرته عن « البناء الاجتماعى » باعتباره كتلة ، ذات أبعاد وأعماق هائلة متشابكة ، وليس باعتباره مجرد شبكة من العلاقات الشكلية الرأسية ، أو الأفقية كالتى رسمها الماركسيون أو الفرويديون ، وهاتئى يستخلصون من رصد حركتها السلوكية تصورا مجردا عنها .
 وقال شتراوس أيضا ، ان أية مجموعة من العلاقات ، تتشكل فى صورة « بناء » . لا بد ان تكون قابلة للتحويل ، بواسطة التغير المنتظم والمستمر فى العلاقات ذاتها ، أى ان نمط العلاقات بين عناصر البناء ليس ثابتا ، وكلما تغير نمط العلاقات . . تغير البناء كله ، شكلا وبنية .

وأظهر شتراوس أيضاً أهمية مبدأ وعملية « الاتصال والتواصل » في البناء الاجتماعي ، وأهمية دراسة التفاعل بين عمليتي « الفعل » و « التفكير » الاجتماعيتين ، مع أنه في أعماله المتأخرة .٠ ركز على أنماط ونماذج التفكير . وفي تطور المنهج البنوي إلى « مدرسة فكرية » .٠ ظهر القول بأن لكل ظاهرة اجتماعية (شبكة علاقات اجتماعية) بنية خاصة بها ، ولكن الظاهرة الاجتماعية نفسها ، وبنيتها ترجمان إلى خصائص يعينها للعقل الذي يتشكل من خلال عملية تفاعل « الفعل » و « التفكير » ، وتعمل تلك الخصائص على أساس ثنائي Binary . وهنا يتحقق التوحيد المنهجي بين تصور البنويين عموماً عن البناء الاجتماعي ، وبين كل من : المنطق الرياضي الحديث من ناحية ، والمنطق الجدلي من ناحية أخرى .

والحقيقة أنه منذ عام ١٩٤٥ على الأقل .٠ لقي هذا المصطلح رواجاً نظرياً ، وتطبيقياً واسماً ، وتحول من منهج للبحث الأنثروبولوجي واللغوي إلى اسم لبناء نظري ، سعى إلى التكامل على أيدي نحو عشرة من كبار المفكرين في الغرب ، ليكون بذلك أول مذهب نظري متكامل ، يقصد بشكل جماعي .

وقد ظهر مصطلح البناء أو البنية أو الهيكل Structure في أعمال قديمة ، عند ديرو وهيجل مثلاً ، ولكن تحول إلى ما يدل على التمدد والوحدة النظرية بدأ على أيدي علماء التحليل اللغوي ، خاصة : فردينان دي سوسير السويسري الفرنسي عام ١٩١٦ ، عند نشر كتابه (محاضراته) بعد وفاته باسم : « منهج في علم اللغويات العام » ولكن الدارسين الأمريكيين يرجعون مذهب البنوية ، والتوسع في استخدام المصطلح إلى عالم الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي شتراوس ، خاصة في كتابه ذي المجلدين ،

الذى ظهر جزؤه الاول عام ١٩٥٨ ، وظهر جزؤه الثانى عام ١٩٧٣ تحت عنوان : «الانثروبولوجيا البنيوية» *Structural Anthropology* ويرجع الأمريكيون أيضا بناء المذهب إلى مجموعة متفرقة من أفكار كل من: ماركس ، وفرويد ، وسوسير ، وجاكوبسون ، وليفي شتراوس ، ورولان بارت ، والتومسير ، وفوكو ، ولاكان ، وتشومسكى . وهى أفكار تتناول : مجالات التاريخ المعقلى ، والمعرفى ، والتكنولوجى والاجتماعى للإنسان : وبذلك •• يضم بناء المذهب جهود مفكرين وفلاسفة فرنسيين ، وبريطانيين ، وألمان ، وروس ، وأمريكيين ، كما يضم جهود متخصصين فى كل مجالات الفكر النظرى الاجتماعى والعلمى الأساسية تقريبا • ومع ذلك •• فلا بد من اعتبار الخماسى الفرنسى المكون من : سوسير ، وليفي شتراوس ، والتومسير ، وفوكو ، ولاكان العمد الأساسية للمذهب ، ولابد من الاعتراف بأن الأربعة الآخرين تبادلوا - فيما بينهم - التأثير بشدة كما تأثروا بشدة أيضا بسوسير •

وفى التراث العربى الاسلامى •• يمثل كل من البيرونى ، والمسعودى ، وابن خلدون فى العلوم الانسانية (التاريخ والعقائد والعمران) وعبد القاهر الجرجاني (فى اللغة) ولكن تحت مسمى آخر ، وهو قضية : « اللفظ - المعنى » أو « العرض / المضمون » والعلاقة بينهما ، بدايات لمفاهيم نظرية متفرقة ، يمكن أن تفسر الآن على أنها استنباطات نحو. منهج بنىوى تكاملى على نحو ما أظهرت دراسات عربية حديثة ، فى كل من مصر وتونس والمغرب بشكل خاص •

تاريخ الأفكار

History of Ideas

مصطلح يشير الى علم ثقافى كامل أسسه وصاغه المؤرخ والمفكر الأمريكى - فى العشرينات - آرثر لافجوى Arthur Lovejoy وبدأ لافجوى فكرته بانتقاد منهج التاريخ للثقافة من خلال تقسيمها أو تجزئتها الى توارىخ متعددة للفلسفة والأدب والعلم والمعتقد والتقاليد وأنماط العمل ٠٠ الخ ، ثم اقترح منهجا يقوم على تداخل وتكامل العلوم التى تدرس توارىخ كل ما هو « فكر » انسانى أو انتاج فكرى فى عصر بعينه ، وفى ظل ثقافة محددة بعينها ٠ وعلى أساس التركيز فى دراسة كل مرحلة على مفهوم بعينه تتجسد من خلاله شخصية أو روح تلك المرحلة لهذه الثقافة ، ثم الكشف عن التغيرات الاجتماعية أو الثقافية أو اللغوية التى تؤدى الى تغيير

المفهوم المحورى العام للثقافات ، أو تجليات النشاط الفكرى نفسه وانتقال الثقافة فى كل تجلياتها - من فلسفة أو عقيدة أو أدب أو علم ... الخ - من مفهوم مركزى الى مفهوم آخر . وكان هذا الموقف من جانب العالم الأمريكى جزءا من رده الانتقادى على مفهوم المانى تلخصه الكلمة الألمانية *Gelatesgeschichte* التى تعنى : روح العصر أو : علوم الروح ، أى العلوم الانسانية . (انظر) . وكان يؤمن بوجود أنظمة واحدة للفكر أو للانتاج الفكرى فى كل عصر . وقد وجه النقد الى فكرى لافجوى على أساس أنها تؤدى الى الربط بين مراحل تطور الفكر وبين أشخاص بعينهم من ناحية ، وإلى اكتساب الفكر نفسه طابعا شخصيا وليس عاما أو اجتماعية . ومع ذلك فإن أكبر نقاده فى وطنه ، استخدموا مصطلح : التاريخ الثقافى *Intellectual History* وركزوا اهتمامهم على التأريخ لكبار منتجى الفكر ، فجعلوا تاريخ الأفكار أكثر ارتباطا بالأشخاص . وقد عاد مصطلح « تاريخ الأفكار » الى الظهور ، مع ما حققته أعمال كبرى من تأثير ، مثل أعمال مؤرخ الفن الألمانى الأصل أرنولد هاوذر ، وزميله ، أو قرينه . ايزيا برلين ، ومع اشتهاى كتاب أرنولد توينبى الكبير « دراسة فى التاريخ » الذى صور التاريخ الإنسانى كله على أساس أنه « تاريخ للثقافات » الكبرى ، المرتبطة بحضارات بعينها ، وأنه لا يمكن فهم التقدم الإنسانى من ناحية ، ولا « التعدد » المخصب للتاريخ الإنسانى من ناحية أخرى ، دون معرفة وتلقين « تاريخ الأفكار » .

تاريخ الأنظمة (العلمية)

Discipline History

أحد الفروع الأساسية لتاريخ العلم ، وهو الفرع الذي يربط في الحقيقة بين كل من تاريخ العلم وفلسفته (الحديثة) ، حيث انه الفرع الذي يبين كيف أن المعرفة لا تتقدم فقط ، من خلال تنابع النظريات الذهنية المجردة عن ظواهر الطبيعة والمادة والمجتمع ، ولما تتقدم أيضا من خلال تنابع تشكيل ، وإعادة تشكيل « كتل » المعرفة المحددة - وهي - « الكتل » التي تكون كل كتلة منها « علما » أو « نظاما علميا » مميّنا شاملا ، مثل : الفيزياء ، أو الكيمياء أو العلوم « الفرعية » ، مثل : الكيمياء الحيوية ، أو بيولوجيا الجزيئات الكيميائية (حيث تتداخل علوم الفيزياء والكيمياء الحيوية والبيولوجية) .

لقد اثبت تاريخ الأنظمة العلمية ، أن هذه العلوم لا يمكن أن تكون « أبدية » لا فى معلوماتها ولا فى نظرياتها ، وبالتالي .. فانها ليست أبدية فيما يتعلق بالمعرفة التي تحققها ، أو التي تضيفها إلى « المعرفة » الصامة للبشر عن الصالم ، وإنما هى علوم ذات « تاريخ » وعلى ذلك .. فإن علوم « البيولوجيا » أو : « الجيولوجيا » وغيرها المتماثلة التي تدل فعلا على الجانب الذي تدرسه من « العالم » ، لم تبدأ فعلا الا مع بداية القرن التاسع عشر ، وقبل ذلك .. كانت توجد متضمنة فى إطار « أنظمة علمية أخرى » كالتاريخ الطبيعي مثلا ، أو لم تكن تعتبر علوما مهمة أصلا .

وهناك علوم لم تبدأ ولم توجد الا فى السنوات الأخيرة (مثل الهندسة الوراثية) ولذلك فالانتباه الى وجود « فواصل » أو حدود بين العلوم ، يحتم الانتباه الى وجود تداخل أيضا بينها ، بما يعنى الاهتمام بـ « البناء العام » للعلم كله ، أى للمعرفة ، بقدر الاهتمام بمضمون هذا البناء ، ويتطلب ادراكا لكل من اللاتالات الفلسفية العامة للعلم ، ولأبعاده الاجتماعية - الاقتصادية .

تاريخ العقليات

History of Mentalities

اخترنا هذه الصياغة البريطانية لشيوعها مؤخرا ، رغم أن العلم نشأ أساسا في فرنسا باسم : العقليات الجماعية ، أو *Collective Mentalities* ، أما العلماء الأمريكيون فيطلقون عليه اسم : تاريخ الأفكار (انظر) ، أو التاريخ النفسى *Psychohistory* (انظر) . وقد بدأ تأسيس هذا العلم في فرنسا في الثلاثينيات من هذا القرن على أيدي كل من لوسيان فيبفر وجورج لوفوفير ، عالمى الاجتماعى الثقافى الفرنسىين الكبيرين . وفي كتاباتهما ، جندا موضوع هذا العلم بأنه : أفكار كل الناس ، من الفلاحين والأمين الى الفلاسفة ، وهو أيضا الحساسية الشائعة التى تجسدها الفنون السائدة ، بقدر ما هو المفاهيم والقيم . ولكن علم :

« تاريخ العقلية » يحول هذه الموضوعات أو ينظر اليها باعتبارها « كيانات » أو « أبنية » Structures فكرية (عقلية) متكاملة ، تخضع لظروف متكاملة بدورها (اجتماعية - علمية - ثقافية - سياسية - اقتصادية - جغرافية - لغوية ... الخ) ثابتة في مرحلة يعينها أو متغيرة عبر مراحل مختلفة . ان وظيفة هذا العلم ، ليس ان يسجل فقط ، وإنما ان يحلل ويكتشف القوانين (الآليات) الحاكمة التي تنشأ على أساسها - ثم تتطور أو تتغير - أفكار الناس وحساسيتهم ومفاهيمهم وقيمهم ، وكيف تبقى أو تختفى أفكار وحساسية ومفاهيم وقيم ، وكيف تتفاعل أو تتناقض مع ظروف يعينها ، وكيف تساهم في أحداث الجمود أو التغير الاجتماعيين . وفي الخمسينيات ، استفاد العلماء الأمريكيون في مجالات الدراسات السياسية والقرارات الاجتماعية والثقافية والإدارية وحتى العسكرية من نتائج دراسات هذا العلم وطبقوها في ميادين كثيرة .

التأليف الأسطوري

Mythopoeia

ظهر هذا المصطلح في النقد الأدبي - في البداية - أوائل القرن الماضي ، لتحديد نوع من الشعر الرمزي الانجليزي - عند ويليام بليك وبيتس أساسا - اتجه اما : الى استخدام الشخص والعناصر أو الرموز الدينية ، أو الى صياغة أسلوب ، أشبه بأساليب الكتب المقدسة السماوية ، وغير السماوية في صياغتها ، أو موضوعاتها أو تبويبها ، لابداع شعر مشحون بؤى جديدة ، تطمح الى إعادة احساس الانسان بالقدسية ، وبوضيعة « المهم » في الكون ، أو بأنه يتمتع بعلاقة خاصة بالله ، أو باللائكة ، أو بالقوى الكونية المهيمنة ، التي تعبر عن قوة الخالق وعن مشيئته .

ومال هذا الشعر أيضا الى نوع من التمجيد الصوفي للانسان وللطبيعة بوصفهما تجليات لقدرة كونية عظمى ، كما مال الى عرض سلوكهما أو مظاهرها باعتبارها تحقيقا لمشيئة هذه القوى الكونية .

ومن المؤكد أن هذه النزعة ، التي امتلئت - بعد الشعر - الى الرواية والدراما ، ثم الى الفلسفة نفسها ، كانت رد فعل على نزعات القرن الثامن عشر ، وأوائل القرن التاسع عشر ، الشككية والقاتلة بأن الانسان لا كرامة له في الكون ، أو بأنه مجرد تكوين حيواني أو ميكانيكي ، كما كانت رداً على النزوع العام في الفكر الأوروبي الى الثنائية - نزعة الفصل بين عالم الروح أو عالم العقل ، وبين عالم المادة والجسد ، أو كانت رداً على نزوع هذا الفكر الى العقلانية أو الى الاتحاد ، وهذه كلها نزعات قامت أصلاً في تفاعل مع ، ونتيجة للصراع السياسي الاجتماعي مع الكنيسة القديسة ، ونتيجة للانتصارات الأولى لعلوم الفلك والرياضيات والميكانيكا والطب ، واساءة تعميم مكتشفاتها على الصعيدين الديني والفلسفي ، ذلك التعميم الذي أدى الى ظهور كل من : المادية المبتذلة ، والنزعات الروحانية والروحية والصوفية والأسطورية في القرن التاسع عشر .

وفي العالم الثالث . . . حيث تسود النزعات السطحية التي عرفها الغرب في القرن الثامن عشر وما بعده مباشرة من تعظيم ميالغ فيه للعقل والمادة وجدهما ، أو تحقيرهما والاسراف في القول بكفاية الروحانيات وحدهما . . . تلجأ أنواع فنية وأدبية كثيرة الى النزعات الأسطورية - الإنسانية - والدينية والصوفية ، اما : لاعادة تكريم وتقييم « الانسان المتكامل » ، أو لاعادة القيمة للجوانب الروحية

والاخلاقية - بالذات - من البناء الفكرى (الاجتماعى) لهذا الانسان .
وغالبا ما يسماء فهم المصطلح ، اذا فسرنا كلمة « الاسطورى » فيه
باعتبارها مساوية للخرافة ، فهى فى الحقيقة - بالعكس - مساوية
لا يؤمن به الانسان البسيط ايمانا فطريا وتلقائيا ، دون تعقيد
عقلانى .

تحديث

Modernisation

نشأ هذا المصطلح - غالبا - في الكتابات السياسية الغربية المأثرة ، مثل : تقارير القناصل ورجال المخابرات التي كانوا يرسلونها من عواصم الشرق الى بلادهم ، عن محاولات الميلاد الشرقية لاقتباس نظم الغرب « الحديثة » العسكرية والادارية والتعليمية ، ثم ظهر المصطلح في مجالات التصنيع وبناء المرافق . وربما كان علماء الاجتماع والمؤرخون الانجلو سكسونيون - منذ عشرينات هذا القرن - هم اول من نقل المصطلح من مجاله الوظيفي الاول الى العلوم الانسانية ، ومنهم انتقل ايضا الى الكتابات التاريخية والاجتماعية في تركيا ، وايران ، والصالح العربي ، والافريقي ، ومن ثم بدأت عملية تنظير المصطلح نفسه .

من الواضح أن المصطلح يشير الآن الى دالتين متناقضتين ،
قالفرييون يمتون بالتحديث قيام المجتمعات غير الغربية ، باقتباس
ما أنتجه المجتمع الصناعي الغربي منذ القرن التاسع عشر ، أو
ما قبله ، ليس فقط من نظم عسكرية وإدارية وتعليمية وغيرها
(مثلما حدث في تركيا العثمانية منذ أواخر القرن السابع عشر)
ولما يقصدون - أيضا - اقتباس غير الغربيين لأشكال ومضامين
الثقافة الغربية في الفنون ، والأدب ، والفكر الفلسفي ، ومعايير
الأخلاق وأساليب الحياة ، باعتبار أن ذلك كله يمثل « كتلة »
واحدة ونمطا حياتيا مجتمعيا متكاملا ومتناسكا ، لا يمكن تجزئته
أو الاكتفاء بجزء منه دون بقية الأجزاء .

وهناك مفكرون غير غربيين ، يرون نفس الرأي ، ولكن يقابلهم
مفكرون يصطلح على تسميتهم بالقوميين في بلدان آسيا وإفريقيا
غير الشيوعية أساسا ، يرون أن الفهم المذكور للتحديث يعني
« التفريب » - من غربة المجتمع غير الغربي عن أصوله الثقافية ،
ومن الاصطباغ بالصبغة الغربية أيضا ، ويرون أن يمكن للمجتمعات
غير الغربية أن تقتبس من الغرب النظم الشكلية العسكرية ،
والإدارية ، والاقتصادية ، والتعليمية ، والإسكانية ، والحزبية ،
والنقابية ، وفي التصنيع ، بينما تحافظ هذه المجتمعات على أصالتها
الثقافية ، بمعنى أن تظل هذه المجتمعات - رغم كل اقتباساتها -
متسكة بأنماط وأسس ثقافتها من عقائد ، وفنون وعلاقات اجتماعية
ومؤسسات .

ولكن قضية الأصالة نفسها تقسم هؤلاء المفكرين الى قسمين
- فيما يتعلق بدلالة التحديث - فهناك من يرون أمكان استعادة
كل أشكال المجتمع الغربي سواء كان ليبراليا ، أو شموليا ، أو
بعضها ، خصوصا التكنولوجيا وعلومها الطبيعية ، ونظم الإدارة ،

والحرب ، والانتاج وتنظيم الاقتصاد ، مع الاحتفاظ بالثقافة القومية في صورتها السلفية الموروثة ، خاصة فيما يتعلق بنظم الحكم والقوانين الجنائية ، ومعايير الأخلاق ، والسلوك ، والمعتقدات ، والعلاقات الاجتماعية ، بين الطبقات أو الأغراق أو الأجيال ، وهناك من يرون - في الجانب الآخر - ضرورة تطور كل الثقافة القومية الأصلية والموروثة تطورا ، يتماشى مع تحديث البناء التحتي - في الصناعة ، والإدارة ، والجيش ، والتعليم ، والبحث العلمي ، والتطبيق والتكنولوجيا ، والإسكان ، والمرافق والخدمات .. الخ . ويرون أن التحديث أيضا يجب أن يتضمن تطور أشكال وأساليب و « قيم » الثقافة الأصلية والموروثة ، دون استبعاد لأمكان - ضرورة - تأثر هذه القيم الشكلية أو المضمونية الموروثة - بالانتاج الثقافي والقيمي للثقافات الأخرى ، على أساس أن تطور أو تحديث البناء التحتي لابد أن يؤدي إلى تغير البناء الفوقي ، كالمعتقدات والفلسفات ، والقوانين ، والفنون .. الخ .. في نفس الاتجاهات .

تداعي الأفكار

Association

منذ وضع أرسطو - في أئينا القرن الرابع قبل الميلاد - نظريته في المعرفة ، ووسائلها ، تأسست فكرة - ومصطلح - التداعي فيما أصبح يعرف بعلم النفس المعرفي (المرتبط ببحث سبل تحصيل العقل لمعارفه وتوليد أفكاره) . ويذهب أن أرسطو لم يكن يعرف شيئا لا عن كيمياء المخ ولا عن تشريح الدماغ ولا عن الصلة التشريعية الفيسيولوجية بين الحواس الخمس وبين المخ عبر الجهاز العصبي وشبكته . ومع ذلك كان أرسطو هو أول من أشار إلى إمكانية أن يربط العقل بين مدركين - أو أكثر - مما تنقله إليه الحواس من مدركات وأحاسيس أو بين فكرتين أو أكثر إذا (استبدعت) أحدهما الأخرى أو الأخريات - بناء على

خبرة أو تجربة سابقة (تكون كائنة في شكل ذكرى أو مفهوم أو
 خبرة مختزنة) - وقال أرسطو إن هذا التداعي العقل يمكن
 ما يحدث في العالم المادى الخارجى من تسلسل للتأثير ، وبذلك
 فإن « التداعي » يوفر - أو يمثل - آلية أو « ميكانيكيا » لعمل
 العقل ، بينما يمثل « بناء التجربة » أو بنيتها الحقيقية ويعكسها .
 وقد أخذ الفلاسفة المسلمون الفكرة من أرسطو ووظفها المشاركة
 منهم ، كابن سينا - في تطويرهم لتحليل مبدأ الإلهام ، ووظفها
 المخاربة - كابن رشد وابن باجة في تطويرهم لفكرة الخيال أو المخيلة
 التى اعتبروها من المبادئ الأساسية لعمل العقل وتفاعله مع العالم
 (ولم يكونوا قد عرفوا بعد تشريع المخ أو علاقته بالحواس عن
 طريق شبكة الجهاز العصبى) وفى القرن التاسع عشر ، فى
 بريطانيا ومع علوم الفسيولوجى والتشريح ، سيطر مفهوم
 التداعي النفسى الذى صاغه هارتل وهيوم أولا ، ثم طوره علماء
 نفس عديدون من القرن نفسه ، وتشيع الآن التفرقة بين التداعي
 « الحر » بين الأفكار والخواطر (الذى استخدم كثيرا فى الأدب
 الروائى الحديث مثل تداعي أفكار اليس - فى رواية لويس كارول
 المشهورة - لحظة سقوطها فى الثقب ، أو التداعي الذى بدأ فى
 ذهن بطل رواية بروسست : « البحث عن الزمن المفقود » لحظة تذوق
 الكعكة المغموسة فى الشاي ٠٠ الخ) يفرق الآن بين ذلك التداعي
 الحر ، وبين الربط المنطقى بين الأفكار (مثلما يحدث فى الاستنتاج
 أو الاستخلاص المنطقى) ، والنوع الأول هو ما يستخدم فى الأسلوب
 الأدبى المعروف باسم « تيار الوعى » وفى الشعر الرمزي . ويميز
 المذكرون المحدثون بين أربعة أنواع من التداعي : الأول بين الأفكار
 أو الخواطر ، التى تنور بسبب ما تبتعثه الأشياء أو تشير إليه ،
 وعادة ما يكون من خلال عادة أو معتقد عام أو خرافة ما ، والثانى
 بين الأصوات (تداعي صوتى) والثالث نصى بسبب ارتباط كلمة

ما في « نص » ما ببعان و دلالات معينة مثل كلمات الكتب السماوية ،
أو أبيات الشعر المشهورة ، ولعل هذا ما دعا بعض النقاد الى المطالبة
بـ « الفصل » بين الأفكار وتفكيك بناء النصوص ، ثم الرابع وهو
التداعي الخاص ، أو الشخصى الذى يرتبط بذكریات شخص بعينه
أو تجاربه أو معلوماته • ولا يخفى ما بين الأنواع الأربعة من تداخل
محتمل وتفاعل ممكن •

التراث

Tradition

ينبغي أن نشير - في البداية - الى أن الغربيين ترجموا كلمة « الحديث » الى أحاديث رسول الله (ﷺ) وأقواله في كتبها المعروفة في التراث الاسلامي العربي ، الى نفس الكلمة الأفرنجية ، وأحيانا يترجمون كلمة « السنة » الى سنة الرسول الى نفس الكلمة .

ولكننا سنشير هنا الى « التراث » الذي تملكه ، وتتناقله أجيال الأمة من زاويتين : تراث السلوك والعادات والقيم غير المكتوبة ، وتراث الابداعات الفكرية والفنية والأدبية - وأشكالها وأساليبها - المكتوبة ، أو المسجلة والمرئية المحفوظة .

وعن المعنى الأول للتراث (غير المكتوب) . . يقول علماء الأنثروبولوجي المحدثون (وأبرزهم في هذا الصدد ليفي شتراوس الفرنسي) انه يتخلل السلوك ، والطقوس ، والشعائر ، والكلام المنطوق ، والرموز الاجتماعية المستعملة والشائعة في الحياة ، وإن دراسته تحتاج إلى احصاء ميداني ، ومقارنة تاريخية لتحديد مصادره وأعمساره ، ودلالاته النفسية ، والعقائدية ، والفكرية التي عادة ما تكون متحولة ومتخفية ومركبة ، وأنه تراث غير طبقي غالبا ، وإن كانت له صيغة محلية في إطار الأمة أو الثقافة الواحدة ، كما إن تحولاته تتم بشكل تراكمي ، حتى تصبح مرحلته الأخيرة بلونها كل مراحل السابقة (مثلا طقوس الموت ، أو الميلاد ، أو الختان ، أو الزواج في مصر - مثلا والتي تكون عربية اسلامية قبطية ، فرعونية بالتتالي نفسه . وقد تتخللها آثار بيزنطية ، أو أفريقية ، أو حتى أوروبية ضعيفة) .

أما التراث المكتوب فشأنه مختلف ، انه : أولا إبداعات فكرية وأدبية . . الخ في الكتب ، أو المخطوطات المنشورة ، أو المشاهد والنصوص المحفورة على الجدران . . الخ ، وهو : ثانيا ، أساليب وأشكال أو قوالب (مثل قالب الدراما في الثقافة اليونانية ، أو العمود الشعري في الثقافة العربية ، أو المنظور الجانبي الأمامي للرسوم الفرعونية . . الخ) . وعن هذا النوع من التراث . . يقول البيوت انه لابد من تعلمه ، وهو لا « يورث » . . فانت لا تولد عارفا بالشعر القديم أو بأساليبه . . فما بالك بالمشرات من ألوف المخطوطات في الفلسفة أو الفقه أو المنطق . . الخ ، كذلك قطع الموسيقى ، ونماذج الرسم ، والنحت وأساليبها وأشكالها ، ثم إن هذا النوع من التراث ينقسم - أيضا - إلى جزء « مستخدم » يعرفه المبدعون ، ويتعلمونه - أو يشيخ تعلمه - ولا يمكن لمبدع أن يفلت

فى بدايته من التأثير به (مهما كان من تواضع موهبته) ولكن
لا يمكن لمبدع فى جيله ، أن يظل سجيناً فيه ، ثم هناك جزء آخر
من التراث تؤدى تطورات عديدة ، اما : الى نسيانه – رغم حيويته –
عندما تتخلف عقلية الأمة عن مستواه ، وعن مستوى حيوية أجيالها
السابقة ، او الى تجمده عندما يكون هذا الجزء أكثر تخلفاً من
المستوى ، الذى وصلت اليه ثقافة الأمة •

تسلط الرجال

Patriarchy

يشير هذا المصطلح الى وضع السلطة والسيطرة ، الذي يتمتع به الرجال بالنسبة للنساء ، عبر الجزء الاكبر من التاريخ المعروف للمجتمعات الانسانية ، خصوصا مع اكتشاف بعض المجتمعات البدائية - منذ القرن الثامن عشر - التي تتمتع فيها النساء (الامهات والجدات) بسيطرة وسلطة نسبيتين (انظر : سيطرة النساء) .

ورغم أن المصطلح أخذ من كلمتين يونانيتين كانتا تشيران الى نظام قبائل وامرى فى اليونان القديمة ، عرف باسم نظام : حكم الأب . فان المصطلح يشير منذ الستينيات فى كتابات الحركة

الانثوية في الغرب الى معنى حكم الذكور ، وسيطرتهم وتسلطهم على المجتمعات بشكل عام ، وعلى النساء خصوصا في العالم كله ، وفي هذه الكتابات يبدو « تسلط الرجال » أمرا واقعا ، وحالة فعلية قائمة (تتجلى في سيطرة الرجال على كل المؤسسات الاجتماعية) كما يبدو « تسلط الرجال » في صورة « أيديولوجيا » ، ومفاهيم مطلقة تسيطر على عقول البشر ، وتجعلهم يعتقدون أن « الأمر الواقع » هو الأمر الطبيعي .

ينعكس ذلك أكثر ما ينعكس في « اللغة » حيث المذكر هو الأساس والسائد ، والمؤنث حالة استثنائية وخاصة يجب تحديدها .

وقد شاعت هذه المفاهيم « الجديدة » نسبيا منذ نشرت الكاتبة والفنانة الأمريكية كاترين ميلليت كتابها المشهور : « سياسات الجنس » عام ١٩٦٩ ، وناقشت فيه ظاهرة التذكير والتأنيث أو (التصنيف الجنسى) في اللغة ، وارتباطها بمسيرة انتشار وتطور المجتمعات والأديان ، وتكوين الأسرة ، وارتباط ذلك كله بما أطلق عليه علماء الأنثروبولوجيا اسم : الانقلاب الذكري « أى الانقلاب السياسى » ، الذى قام به الرجال لانتزاع السلطة في الأسرة ، ثم في المجتمع من النساء ، بعد أن كانت النساء قد اخترعن الزراعة وتخزين الطعام ، فاستقر الرجال - الذين كانوا يسرحون وراء الصيد ، ولا يستقرون الى جانب أطفالهم ونسائهم قبل ذلك ، ولكن الزراعة التى وفرت الطعام بجهد أقل أغرتهم بالاستقرار مع أسرهم ، فانتزعوا السلطة من النساء بسهولة ،

وقلبوا كل شيء الى « المذكر » ، لكي يعكسوا الوضع الاجتماعي الجديد في تصور البشرية عن العالم .

وفي كتابات « أنثوية » أخرى ، تفسر ظاهرة تسلط الرجال عبر التاريخ ، تفسيراً جنسياً ، أو اقتصادياً أو بيولوجياً ، ولكن الفهم السائد يفضل تفسير هذه الظاهرة على أساس تفاعل مجموعة كبيرة من العوامل . (انظر تصنيف جنسي ، جغرافيا التصنيف الجنسي ، الجنسية) .

التطهر

Catharsis

هذه واحدة من أشهر الكلمات الاصطلاحية في الفكر الانساني ٠٠ منذ استخدمها أفلاطون في إحدى محاوراته ، لوصف تأثير كل من التأمل الديني في الصلاة ، والانفعال الذي تحدثه المأساة المسرحية (أو التراجيديا) في الفرجة المسرحية . ولكن أفلاطون كان يقصد أن المأساة تطهر المتفرجين من عواطفهم ، وانفعالاتهم المكبوتة عن طريق استثارتهما في نفوسهم ، غير أن المصطلح نال شهرته الحقيقية عند أرسطو (في الفصل السادس من كتاب : الشعر) وكان يقصد أن المأساة تطهر المتفرجين من « الانفعالات والعواطف المتطرفة » ، غير أن مفسري أرسطو في القرنين : السادس عشر والسابع عشر ، في إيطاليا وفرنسا -

قالوا انه كان يقصد أن المأساة تقوم بعملية « تطهير » لهذه العواطف والانفعالات نفسها « من » التطرف ، من خلال ما تثيره لدى المتفرجين من الشفقة على الأبطال النبلاء ، الذين ستحل بهم المأساة رغم ارادتهم ، ورغم كل جهادهم النبيل ، وما تثيره في المتفرجين أيضا من الخوف على أنفسهم من أن يحل بهم نفس المصير . غير أن نقادا معاصرين اضافوا أن التطهير التراجيدي يحدث أيضا من خلال « تنوير » عقل المتفرج بالمعاني الجليلة التي تحملها المأساة ، وهي المعاني التي يشتد تأثيرها لأن المتفرج يميل الى أن يضع نفسه من مكان أبطال المأساة ، فيتخيل ما قد يحل به لو أنه فعل ما فعلوا ، أو وقع في نفس الخطأ ، وهو الميل الذي ينشأ لدى المتفرج ، عما أسماه الناقد الأمريكي جون جاسنر بقدرة التراجيديا على خلق احساس بأنها « تماثل الحقيقة » .

وفي القرن الماضي .. دخل مصطلح « التطهر » أو « التطهير » في علم النفس التحليلي ، من مجالين : المجال الأول ، هو علم نفس الشواذ أو المنحرفين ، حيث توصف عملية التخلص من العواطف والانفعالات النفسية الشاذة أو المنحرفة بالتطهير بصرف النظر عن طريقة تحقيق هذه العملية .

أما المجال الثاني .. فكان في العلاج النفسي عند المدرسة التحليلية ، منذ ابتكر عالم النفس جوزيف بروير أسلوبا للعلاج ، أطلق عليه اسم « الأسلوب التطهيري » ، حيث يطلب من المريض النفسي ، ان يحاول أن يتذكر أول مرة لاحظ فيها أعراض المرض ، فإذا تذكرها ، شفى المريض ... كما زعم بروير . واقتبس سيجموند

فرويد هذا الأسلوب في بداية تكوين نظريته المتكاملة في التكوين النفسي الانساني ، وفي علاج مرضاه ، وكان لا يزال يؤمن بأن الحالات العصبية (أو الأمراض العصبية) ترجع الى أحداث بعينها في حياة المرضى ، ولكنه عاد فعدل عن فكرته ، وارجع كثيرا من حالات « العصاب » الى ما وصفه بأنه « صراع » بين الدوافع الغريزية والقيم ، التي زسختها الثقافة أو المجتمع ، وطور فرويد بعد هذا أسلوب « التداعي الحر » حيث كان أسلوب التطهير أحد جوانبه فحسب .

تعبيرية

Expressionism

أحدى النزعات أو المدارس الفنية المهمة ، التي غيرت وجه الفن وتوجهاته في أوروبا الغربية ، ثم في العالم كله منذ أوائل القرن العشرين . ورغم أن المصطلح استخدم للمرة الأولى في فرنسا حوالى عام ١٩٠١ . فإنه لم يستقر - في دلالاته العامة ، وفي الاستخدام الجمالى والنقدى - إلا في ألمانيا ، منذ حوالى عام ١٩٠٥ ، حينما تجمع عدد من المصورين والقصصاء في مجلة « بروك » ، التي ضمت من الفنانين الألمان : بيتشتاين ، ومارك ، وكيرشنر ، ومن النمسا : كوكوشكا ، ومن روسيا : شاجال .

ولكن أفكارهم عن الفن كانت أبعد من ذلك . . فقد تأثروا بأعمال سيزان وفان جوخ ومونش وهودلر ، ثم امتد تأثير التعبيرية

الى الأدب والمسرح والموسيقى والسينما ، وبدأ رواد النقد والجماليات التعبيرية ، يكتشفون أصولا لها في أعمال فنانين وكتاب أقدم عهدا ، مثل : ديستوفسكى في الرواية ، وسترندبرج في المسرح ، والجويكو في التصوير ، بل أرجع بعضهم أصول الرؤية التعبيرية الى بعض فناني عصر النهضة ، مثل : هيرونيموس بوش . وكشف نقاد ومفكرون كبار - من وزن كروتشكه وسوركل وكريستين - عن أن جوهر التعبيرية هو الرغبة في إبراز ، وتوضيح الانفعال الداخلي ، أو العاطفة الكامنة في موقف انساني بعينه ، عل أساس أن هذا المكون الداخلي للموقف هو « الجوهرى » ، وأن الملامح الخارجية للشخصيات أو العلاقات ، أو حتى الوقائع الاجتماعية محكومة بهذا « الجوهر » الداخلي ، وأن استعراض الفن للملامح الخارجية ، لابد أن يهدف الى الكشف عن هذا الجوهر .

لذلك عمد التعبيريون - في كل الفنون - الى تحطيم الأشكال والصور الخارجية المتناسقة والطبيعية ، وعمدوا الى تفكيك الأشياء الطبيعية أو تشويهها ، وإلى عدم الالتزام بقواعد المنطق الفني التقليدية ، مثل : السلم الموسيقى الخماسى أو السباعى العادى ، والمنظور ، والأبعاد ، ونظريات الضوء والمساحة فى الرسم ، والتوازن النفسى واللفوى فى الدراما ، أو فى الأدب . وراوا أن كل هذه القواعد المنطقية تربط الفن بأشكال تتماثل مع سطح الأشياء الحقيقية ، ولكنها لا تعبر عن جوهرها الحقيقى الكامن داخلها ، وأن الاعتماد على الحواس وحدها فى استيعاب العالم وتصويره فى الفن يخلق فنا كاذبا ، لأنه لا يعتمد على « الدلالة » التى تتكون فى الذهن عن العالم ، بعد أن تدركه الحواس ، وتجمع - للعقل - مجرد ملامحه الخارجية .

ورغم أن النقد - والفلسفة - الاشتراكيين رفضا التعبيرية طويلا ، باعتبارها موقفا ذاتيا ، ورؤية غير واقعية للعالم . فانهم

عادا الى الاعتراف بها ، على حذر ، بعد اكتشاف الدور النقدي والثورى
للمهم ، الذى لعبه التعبيريون فى الغرب بعد الحرب العالمية الاولى ،
بسبب التأثير القوى على الماركسية لكل من علم النفس التحليلي
- خصوصا عند يونج - والرياضيات الحديثة والفيزياء النظرية ،
التي ساهمت كلها فى تأكيد حقيقة أن «الحواس» لا تدرك الا الشكل
الخارجي ، وان البنية الداخلية لاي ظاهرة قد تكون أكثر اهمية
بكثير ، وأنها فى الغالب هي التي تتحكم فى شكل القالب الخارجي
وحركته .

تعددية

Pluralism

لهذا المصطلح دلالات عديدة ، بسبب استخدامه فى أكثر من نظام علمى وفكرى فى الفلسفة ، وفى علم الاجتماع ، وفى علم السياسة على الأقل . فهو فى الفلسفة .. يعبر عن المفهوم المناقض لمفهومى « الأحادية » و « الثنائية » . والتعددية - فلسفيا - هى الاعتقاد بأن كل كيان فى الوجود - والوجود نفسه - يتكون من أجزاء مستقلة ، ولكل جزء « جوهره » المتميز والخاص .

واعتقد بعض الفلاسفة التعدديين مثل « لايبنتز » أن هناك جوهرًا واحدًا متميزًا ، تختلف صفاته حسب ما يتجلى فيه من أجزاء الوجود ، ولذلك .. قد يعتبر لايبنتز « أحاديا » لا تعدديا .

وفي العصر الحديث ٠٠ يعتبر برتراند راسل ، صاحب أكمل تصور فلسفي تعددي ، وهو التصور الذي أطلق عليه اسم « المنطقية الذرية » ، رغم أن الفيلسوف النمساوي فيتجنشتاين ، هو الذي استخدم تلك التسمية قبل راسل البريطاني .

ويرفض الماركسيون التعددية فلسفيا ، لاغتنادهم التقاليدى بانها تؤدي - في النهاية - الى الفناء العمل بقانون الجدول (الديالكتيك) في الفلسفة ، وبقانون المادية التاريخية في فهم تطور التاريخ والمجتمع ، وكلاهما - في الحقيقة - قانونان « أحاديان » ، يؤديان الى فرض سيطرة الطبقة الواحدة ، والحزب الواحد في التطبيق السياسي ، ويقولون ان التعددية تؤدي الى رفض مبدأ وجود عامل متحكم واحد في تصور التاريخ والمجتمع .

وبالمقابل يعتقد علماء الاجتماع المؤمنون بالتعددية فلسفيا ، ان قيام « جوهر » واحد للوجود غير التاريخي لا يلغي تعددية التاريخ ، حيث للمجتمعات المختلفة منظورات ومكونات اجتماعية (انتاجية ، سكانية ، جغرافية ، لغوية ، وثقافية) مختلفة ، يستحيل نظريا ومنهجيا ارجاعها جميعا ، وارجاع نشوئها وتطورها وتفاعلها الى عامل واحد ، مهما كانت أهميته . ومع ذلك ٠٠ فان علماء الاجتماع ، ومعهم علماء الانثروبولوجيا والنفس المعاصرون - يؤمنون بتفاعل - أو بإمكان أو بضرورة - تفاعل مكونات التاريخ - سواء كانت هذه المكونات أمما ، أو طبقات ، أو حضارات أو ثقافات ٠٠ الخ ، كما يؤمنون بإمكان أو بضرورة التداخل المستمر بين تلك المكونات للتاريخ أو عناصر تكوينه . وفي السياسة ٠٠ فان التعددية تعني الترتيبات الدستورية لتوزيع السلطات السياسية ، والايمان بضرورة وجود تلك الترتيبات لمصلحة الحرية والعدل ، والنمو الاجتماعي والثقافي . ولكن للتعددية معنى

سياسى - على آخر ، يشير الى الاعتراف فى اطار المجتمع الواحد ،
والنظام السياسى الواحد بوجود تيارات سياسية متعددة ، ذات برامج
وافكار ، ومنطلقات فكرية مختلفة ، تعبر كل منها عن نفسها بحرية ،
وتتجاوز بتكافؤ حول الصالح العام ، وتحتكم الى الجمهور والى
الرأى العام ، دون أن يسعى أحدها الى قهر أو قمع الآخرين ، وتنظم
جميعا فى مؤسسات المجتمع المختلفة (انظر : مجتمع تعددى) .

تفاعل الرموز

Symbolic Interaction

كان عالم الاجتماع والفسوى الأمريكى هربرت بلومر ، أول من صاغ هذا المصطلح فى جامعة شيكاغو عام ١٩٣٧ ، واستخدمه للإشارة الى مجموعة متكاملة من الافتراضات النظرية المتمثلة بطبيعة الحياة الاجتماعية ، وكيفية تفاعل - وتواصل - الأفراد فى إطارها ، اعتمادا على أنماط مختلفة من اللغات .

واعتمد بلومر فى صياغته لافتراضاته وتركيبها فى بناء نظري متكامل على أفكار الفيلسوف البراجماتى الأمريكى ويليام جيمس ، وعالم الاجتماع النفسى جورج هربرت ميد ، واعتمد أيضا على منجزات علم الاجتماع الانسانى النزعى ، خاصة عند : ويليام توماس ، وروبرت بارك ، وفلورىان زنايكى .

وتمتد الأفكار المجردة لنظرية التفاعل بين الرموز ، على عدة افتراضات ، هي : أن العقل الانساني يحول كل مدركاته في الطبيعة والمجتمع الى رموز يختزنها ويسترجمها حين الاحتياج ، وأن العقل الانساني يتعامل مع الأشياء على أساس ما تثيره الأشياء من معان في هذا العقل ، وأن معاني الأشياء ليست ذاتية ولا فردية ، وإنما تنبع أو تستمد من التفاعل بين الفرد ورفاقه في المجتمع الواحد : ان الاطار الاجتماعي هو الذي يمدنا بمعاني الأشياء ، وتفسير هذه المعاني وتطور وتقلب أحيانا ، من خلال عملية تفسير ، يقوم بها الفرد للأشياء ، في ضوء النتائج العملية ، التي يتوصل اليها من خلال مواجهته لكل من تلك الأشياء ومعانيها الاجتماعية ، وهي النتائج التي ينقلها الفرد لرفاقه - أو لمجتمعه - لكي يتم فحصها والاتفاق عليها أو رفضها .

ومنذ الخمسينات والستينات .. عادت أفكار بلومر الى الازدهار القوي في العلوم الانسانية الأمريكية بفضل البنيويين الأمريكيين ، خاصة تشومسكي ، الذين رأوا في فكره قوة « عملية » تفوق قوة المناهج الفرنسية (المستمدة من ليفي شتراوس وغيره) ، لتفسير كثير من العمليات الاجتماعية ، ذات الصبغة الجماعية ودراستها .

وقد استفاد هؤلاء البنيويون الأمريكيون من أفكار عالم النفس الاجتماعي الأمريكي الكبير ، جورج هربرت ميد ، ونظريته عن « الأدوار الاجتماعية » التي قال فيها : ان ما يميز الانسان عن غيره من الحيوانات ، هو أن جهازه العصبي قادر على اختزان وتذكر عدد هائل من المعاني الرمزية ، أو التقليدية المباشرة ، وأن الانسان - بفضل اللغة - أصبح قادرا أيضا على توصيل المعاني الى رفاقه ، مستخدما رموزا تعبر عنها ، وأحيانا تحمل محلها كلية (كما في

الفنون والطقوس ، حيث يحل قنّاع على شكل حيوان محل الحيوان نفسه ، وتحل أنغام آلة موسيقية محل أصوات طبيعية) .

وبما أن الجماعة البشرية تتفق على معاني الرموز .. فإن الرموز تصبح قابلة لأن تتعلم من خلال « تفاعل » بينها . ورغم النقد العنيف الذي وجهه زملاء جورج ميد لنظريته ككل .. فإن هذا الجزء - بالذات - من أفكاره لعب دورا مهما في علم النفس الاجتماعي ، وعلوم الاجتماع الثقافي ، واللغويات الأمريكية فيما بعد حتى تشومسكي .

تكعبية

Cubism

احدى أهم الاتجاهات الفنية ، التى تعتبر أكثر هذه الاتجاهات
لهى القرن العشرين ثورية وتأثيرا • وتحت قيادة باپلو بيكاسو
وبراك •• أراد التكعبيون أن يرسموا (ثم ينحتوا) ما تراه العيون ،
ولكنهم أرادوا أيضا ، وأساسا ، أن يجميلوا الأشياء التى يرسمونها
تبدو أكثر صدقا ، وأن يجميلوا الرسوم ، والتماثيل « شاملة » لكل
منظور يمكن النظر منه إليها ، وذلك بواسطة أشكال حادة ، ورموز
مقصودة خاضعة للتشكيل العام للوحة أو للتمثال • وجاء مصطلح
التكعبية ، من عبارة قالها الناقد الفرنسى لويس فوكسيل عن مريض
لجورج براك عام ١٩٠٨ ، قال فيها أن براك : « قد جعل من كل شيء
يبدو فى شكل خطوط هندسية ، كما لو كان يرسم مكعبات » • وقد

مرت التكميلية بثلاث مراحل متقاربة وسريعة (من ١٩٠٧ حتى ١٩١٠ ، ومن ١٩١٠ الى ١٩١٢ ، ومن ١٩١٢ الى ١٩١٤) .

بدأت المرحلة الأولى البدائية مع حدثين فنيين أولهما هو : انتهاء بيكاسو من رسم لوحته المشهورة « أنسات أفينيون » حيث فُتِحَ أجساد النساء في شكل خطوط مستقيمة ، وزوايا أشبه بالنحت البدائي في جزر المحيط الهادى تشبها ببعض أعمال الرسام الكبير ميزان ، وهذه اللوحة هي التي غيرت مسار جورج براك ، كما أطلق الحدث الثاني حين راح براك يرسم على غرارها أعماله التي عرضها في العام التالي ، وكان براك قد لَکَدَ الاتجاه بقوة فتخل عن كل الخطوط اللينة التقليدية ، وأعطى لكل سطح - مهما كانت علاقته بنصدر الضوء ، لونا براقا ، فتخلت تماما عن نظرية المنظور التقليدية ، وعن التقليل ودرجات اللون .

وظهرت في المرحلة الثانية التي سميت المرحلة التحليلية - اساليب رسم « كل وجوه وجوانب الموضوع » المرسوم متجاوزة أو متداخلة أو بعضها فوق البعض . ولقى هذه المرحلة . . نشر الرسامان ميتزينجر وجلايزيس كتابا : « عن التكميلية » يشرحانها نظريا ، ولكن سرعان ما سبق الابداع النظرية ، حين اضاف بيكاسو لبعض لوحاته قطعة قماش ، وَاضَافَ براك لِّلوحاته قصاصات ورق ملون ، مما أعطى سطح الرسم عمقا ، أو بعدا ثالثا جعله يقترب من الصفحة . واتجه الاثنان فعلا الى النحت بعد ذلك ، وبلغت الحركة ذروتها اثناء الحرب الكبرى الأولى في أعمال الفنانين الذين سيقودون اتجاه « التكوينية » بعد ذلك . وأطلق على المرحلة الثالثة اسم « التركيبية » التي أصبح الرسم التكميلي فيها أكثر تعقيدا وألوانه زاهية . (انظر : تركيبية) .

وفي الأدب .. تأثر بالتكعيبية شعراء رمزيون كبار - مثل
إبولينيير وسينندراوس ، ورواثيون عظماء مثل جويس ، وموسيقيون
أغذاذ مثل سترافنسكي .

في الشعر .. تم الاستغناء عن كل المفردات « الفاعضة » التي
لا تعبر عن « علاقة » ولا تعبر عن « شيء » أو عن احساس ، وأصبح
المعنى غير المباشر ، أو الصورة الموحية مطروحا - بمفرداته - بأسلوب
تقريري ومباشر ، دون فواض تعبيرية (كاسماء وحروف الوصل
والإشارة .. الخ) .

وفي الرواية .. أصبحت « التحولات » الدراماتيكية في
الأحداث ، تقع دون تمهيد انشائي أو تحولات في الشخصيات ،
ويعبر عنها السلوك والمواقف ، أو التأملات الباطنية (في صورة
المنولوج الداخلي أو المناجاة الذاتية) .

وفي الموسيقى ينطلق تدفق الأصوات دون « فترات »
متوسطة ودون « ليونة » الأوركسترات الكبيرة .. وباستخدام آلات
النفخ وحدها مع تناغم (هارموني) واحد في « انطلاقات » مستقيمة
دائما .

تيار الوعي

Stream-Of-Consciousness

بدأ هذا المصطلح على يد الفيلسوف ، وعالم النفس الأمريكي ويليام جيمس أواخر القرن الماضي ، واستخدمه لوصف النشاط العقلي للإنسان : نشاط مستمر لا يتوقف ، متدفق في اتجاهات عديدة ، دون نظام محدد ، أو اتجاه ، أو موضوع واحد . . وقال :
لنسمه تيار التفكير أو الوعي . . أو الحياة الذاتية للإنسان .

وصك جيمس هذا المصطلح عام ١٨٩٠ في كتابه : « مبادئ علم النفس » . . وبعده تسع سنوات . . حلل الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون « تيار الوعي » ووصف العلاقة بين مخزون العقل من المعلومات والأحاسيس والذكريات ، وبين ما يرد إليه من الحواس

فى كل لحظة ، وكيف تتفاعل عناصر المخزون ، وعناصر المكتسبات الجديدة . وكان لوصف برجسون تأثيره على المحاولات الأدبية ، التى أرادت أن تقلد كيفية عمل العقل داخليا ، وترسم صورة للتدفق التلقائى للوعى فى صورة « مونولوج داخلى » أو « متاجاة ذاتية » .

أما المنولوج الداخلى والمناجاة . فقد استخدمهما كتاب الدراما المسرحية منذ القرن الـ ١٦ ، وكتاب « الرواية » منذ القرن ١٨ (شكسبير مثلا أو مستيرن) ولكن تأثير ويليام جيمس العلمى ، يتجلى فى رواية ادوارد جوردان الفرنسى « لن نذهب الى الغابات » عام ١٨٨٧ . ورغم ذلك . فإن أسلوب تيار الوعى فى الرواية ، ثم فى الدراما لم يكتب له الذبوع الا بعد أن كتب جيمس جويس روايته « يوليسيز » عام ١٩٢٢ ، واستخدم تيار الوعى ، لكى يكشف التكوين الداخلى لعقول أبطاله ، وتداخل جانبى حياة كل منهم الخارجى والداخلى .

وانتشر نفس الأسلوب فى أعمال كل من فيرجينيا وولف ، ودوروثى ريتشارد ، واستخدمه كتاب آخرون على نطاق محدود ، مثلما فعل نجيب محفوظ « مصر » وغائب طعمة فرمان « العراق » فى بعض رواياتهما خلال الخمسينات .

كان أسلوب تيار الوعى – أدبيا – جزءا من طموح « الواقعية » الى تجسيد كل جوانب الحياة الانسانية بصدق ، ولكنه – عمليا – تحول الى محاولة لتقليد النشاط العقل الداخلى أو محاكاته ، أو الى الاقتناع بالايحاء ، بالنخول فى « عالم » العقل الداخلى لشخصية ما ؛ وهذا هو النموذج الناجح عند جويس وولف ، فى اتجاه الى « التمييزية » . والآن . يتجلى أسلوب تيار الوعى ؛ بشكل ناضج فى أعمال كتاب أمريكا اللاتينية ؛ واليابان ، وبعض الكتاب العرب .

ثقافة

Culture

ان استخدام هذا المصطلح في اللغة العربية بهذا المعنى استخدام حديث جدا ، يرجع الى عشرينات هذا القرن ، وكان سلامة موسى هو أول من استخدم الكلمة ، للتعبير عن النشاط الفكري والابداعي للإنسان ، بينما كانت الكلمة تشير - قديما - الى معنى اعداد أداة من مادة خام كى تكون سلاحا ، فيقال : ثقف السيف الى حده واقامه ، أو ثقف العود ليكون سهما أو رمحا .

وفى كل من علوم الاجتماع ، وأصول التطور الانساني الاجتماعي .. يدل هذا المصطلح - فى أوسع معانيه - على مجموع نتائج العمل الانساني فى اطاره الاجتماعى ، الذى تتوارثه الأجيال

بعضها عن البعض ، بصرف النظر عن الخصائص الوراثية البيولوجية . ومع ذلك ٠٠ فقد طرح الأنثروبولوجيون نظريات عديدة من العلاقة بين التطور البيولوجي والفسولوجي لدماغ الانسان ، وبين تطوره الثقافي ، مثل نظرية « النقطة الحرجة » للعالم الألماني كروبير ، التي ترى أن دماغ الانسان بلغ - في تطوره القديم - نقطة معينة ، اكتسب عندها القدرة على صنع الأدوات والتحكم في أصواته ، ليبتكر اللغة ، ويعطى دلالات خاصة لأشياء الطبيعة ، ومن ثم ابداع الثقافة .

وقال العالم الأمريكي صول تاكس ان النشاط الثقافي نفسه (صنع الأدوات ، واستخدام اللغة ، والتعليم ، والابداع الفني والعلمي ، والميل ٠٠ الخ) ساهم في التطوير السريع لدماغ الانسان : وكان معنى هذا أن التطور البيولوجي والثقافي سارا في طريقين متداخلين ، وتبادلا التأثير والتأثر . وتصل هذه النظرية - الآن - الى القول بأن « نوع » الثقافة يتأثر بالجهاز العصبي « والدماغ مركزه » ، كما يتأثر الجهاز العصبي بالثقافة السائدة (أى أن ثقافة راکتة تؤدي الى بلادة الجهاز العصبي ، وان جهازا عصبيا نشيطا ينشط ثقافته) . وقد تطورت غالبية التعريفات الحديثة للثقافة نفسها ، من خلال تعريف العالم الأمريكي تايلور : انها ذلك المجموع المعقد والمتداخل ، المكون من : المعرفة ، والعقيدة ، والفن ، والأخلاقيات ، والقانون ، والعادات وغيرها من القدرات والتقاليد : كاسلوب العمل واللهم ، وأدوات الانتاج وقواعد السلوك ٠٠ الخ ، التي يكتسبها الانسان من خلال عضويته في مجتمع معين . وكان ذلك التعريف هو التتويج النهائي لعلم الاجتماع ، وأصول التطور الانساني في القرن التاسع عشر (صدر أهم كتب تايلور عام ١٨٧١ : الثقافة البدائية - المجلد الأول) .

ولكن كروبير ولنتون وكلايد ولايتشكون أضافوا - في القرن العشرين - الاهتمام بالأشكال ، أو القوالب النموذجية التي تتخذها كل ثقافة ، للتعبير عن نفسها ، بالإضافة إلى الاهتمام بأساليب « التعليم » ، ونقل وحفظ الثقافة التي يستخدمها كل مجتمع ، أو أساليب تطويرها عبر الأجيال ، فالأشكال أو القوالب (في العمارة والأزياء والأدوات ، كما في الإبداعات الفنية ، والممارسات السلوكية على السواء) جزء من المنتج الثقافي ذاته ، كما أنها تعبر بنفس قدر تعبير المضمون عن نفسية الشعب صاحب الثقافة ، وهي أيضا « قيد » على التطور الثقافي ، من حيث أنها الوعاء الذي يحتوى الإنتاج الثقافي .

أما عملية التعلم ووسائل نقل الثقافة .. فهي التي تحدد مدى العمق التجريدي ، أو « النظرى للثقافة » ، ومدى تأثيرها في الجهاز العصبي لأصحاب الثقافة ، فالتعلم الشفاهي يؤكد على جهاز الذاكرة والحفظ بما يؤدي إلى « جمود » ثقافي . بينما تؤكد الكتابة العامل الفردي أكثر ، إذ تطلق لكل « كاتب » المنان لصفاته الفردية ، والتعليم عن طريق « المسرور » يزيد من ملكة الخيال ، قوة وتوظيفا .. الخ . ولكن هنا لم يبلغ أهمية التجسيديات المادية للثقافة (أي الأدوات والإبداعات نفسها) ولا أهمية تحليلها .

ثقافة تحتية

Sub Culture

يمكن أن تسمى أيضا « ثقافة ثانوية » ، فرغم ميل المجتمعات إلى أن تكون لها ثقافة مركزية أو رئيسية .. فلا يوجد مجتمع ، إلا وتفرز الجماعات المختلفة فيه ، منظومات خاصة بها من الرموز والمعاني والمفاهيم ، وغيرها من عناصر تكوين الثقافات ، لكي تكون لها ثقافة ، أو شبه ثقافة خاصة – جنبا إلى جنب ، أو تابعة لعناصر تكوين الثقافة الرئيسية المركزية .

وقد تنبع هذه الثقافات التحتية من طوائف عرقية ، أو دينية ، أو مهنية أو طبقية وغيرها . والدافع إلى توليد الثقافة التحتية – أو تطويرها أو المحافظة عليها – هو موقع « الجماعة » أو الطائفة –

صاحبة هذه الثقافة التحتية من السلطة الاجتماعية أو السياسية - ومكانتها (إذا شعرت بالقوة أو إذا شعرت بالضعف ، أو إذا شعرت باعتزاز المجتمع ككل بها ، أو شعرت بأنه يتبلها أو يعزلها) ، فتتولد الثقافة التحتية ورموزها ومعانيها - أو تستعاد ، أو تتطور بعد كمون طويل ، ويحافظ عليها ، بهدف احتياج الجماعة أو الطائفة الى الشعور بالأمان أو بالكرامة الاجتماعية أو احتياجها الى تأكيد هويتها الخاصة ، ورغم أن جميع المجتمعات المتطورة الكبيرة عادة ما تتضمن ثقافة رئيسية ومركزية ، وثقافات تحتية عديدة (طائفية دينية ، أو عرقية ، أو مهنية أو طبقية .. الخ) فإن ما يقلق علماء اجتماع الثقافة ، وعلماء اجتماع السياسة على حد سواء ، هو نزوع الثقافات التحتية الى الانفصال ، وإلى التمايز الكامل عن الثقافة المركزية الرئيسية .

ويرى علماء الاجتماع أن السبب الرئيسى لتطور هذا النزوع الى الانفصال ، هو « تعالى » الثقافة المركزية أو انفصالها عن الاحتياجات الفعلية لكل الطوائف والجماعات ، وأصحاب المهن والطبقات ، وهو ما يوحى - لدى هؤلاء العلماء - بأن الثقافة المركزية إما أن تكون قد فقدت أساسها الاجتماعي الواقعى ، أو أن تكون قد تطرقت حتى أصبحت مجرد إحدى الثقافات الخاصة بجماعة واحدة (وطائفة أو طبقة .. الخ) فى المجتمع ، ومهما كان اتساع حجمها أو سيطرتها الاجتماعية .. فإن ثقافتها لا تستطيع أن تشبع الاحتياجات الخاصة للجماعات الأخرى .

والمعروف أن الثقافات الرئيسية ، هى ما تصبح ثقافات « قومية » ، حين تتطور على أسس عقلانية وديموقراطية ، جامعة للمجتمع ككل الثقافات التحتية فتضفيها فى بوتقة عقلانية واحدة ، ولكنها يمكن أن تنحل وتصبح مجرد إحدى الثقافات التحتية الخاصة بطائفة واحدة ، إذا خرجت من الإطار العقلانى ، أو إذا حاولت أن تمارس هيمنة غير ديموقراطية .

الثقافة الجماهيرية

Mass-Culture

عرف هذا المصطلح في مصر الستينات ، على أساس وفي شكل مغاير تماما لمداول المصطلح نفسه في علم اجتماع الثقافة ، الذي تطور في الغرب منذ الأربعينات . . فقد ارتبط مصطلح « الثقافة الجماهيرية » بالمفهوم الذي رسمه عالم الاجتماع الأمريكيان : كورنهاوزر ، وأولسين في عمليتين مهمين ، هما : « سياسة مجتمع الجماهير » لكورنهاوزر عام ١٩٦٠ و « أمريكا كمجتمع جماهيري » لأولسين عام ١٩٦٣ . . وهما كتابان يخوضان في قضايا علم الاجتماع السينمائي والنفس والثقافي في وقت واحد ، ولكنهما وضعاً الأساس النظري للمفهوم : الثقافة الجماهيرية ، المرتبطة بمجتمع الجماهير والناجمة منه .

ومجتمع الجماهير مصطلح يشير الى المجتمعات الغربية الصناعية الحديثة ، حيث تجمع وسائل انتاج السلع ، والأدوات ، والمعلومات ، والإبداعات الفنية ، الاعلامية « كتلا جماهيرية » محدودة في المدن ، والمصانع ، ومراكز العمل المختلفة ، وحيث يستهلك الجميع نفس السلع والمعلومات والفنون ، التي يتم انتاجها بشكل كثيف ، لكي تتوحد بذلك أذواق الكتل الجماهيرية وحاجاتها وتحدد من خلال الأجهزة التي تخطط للانتاج وتشرف عليه .

ويعنى « مجتمع الجماهير » اذن : التصنيع الكثيف ، والتنمية الحضرية ، واحكام السيطرة البيروقراطية . ويتركز اهتمام علماء الاجتماع الغربيين - في هذا السياق - على قضايا : علاقة الفرد بالمجتمع ، ودرجة حرية الفرد في هذا المجتمع الحديث ، وكيفية تفهم الفرد لبيئته الاجتماعية وتقديره لها . وثمة مدرستان تتقابلان في هذا المجال : مدرسة جامعة بيركلي (كاليفورنيا) التي تهتم بتزايد الخضوع والتكيف الاجتماعيين ، ويانتقد سار طواهر الانحراف والاعترا ب ، وبسيادة المتواضع والمتوسط والثالث في الفنون والآداب (تجسد في ظاهرة : أفضل الأعمال روجا ، أو Best Sellers ثم مدرسة جامعة ييل وجامعة ستانفورد ، التي تؤكد تزايد الحرية بتزايد القدرة على الاستهلاك ، والتعلم ، وتغيير المهنة ، والمسكن ، وعلى تنوع مستوى التفوق الفني بالتالي ، وعلى النمو الاجتماعي والفردى بشكل عام .

وتتفق المدرستان على اعتماد مجتمع الجماهير ، على حركات فكرية متماسكة ، تنتج « نخبة » ثقافية تسيطر في الإدارة والتخطيط والانتاج الثقافي ، وأن هذه « النخبة » لا تمنع الانسان العادى - عضو كتلة الجماهير - من المشاركة بوجه في كثير من عملية اتخاذ القرار وتنفيذه .

الثقافتان

The Two Cultures

كان المفكر البريطاني « سي . سنو » أو لورد سنو ، هو المسئول عن صياغة هذا المصطلح ، الذي لخص به قضية قديمة ترجع الى القرن الثامن عشر على الأقل ، أو حتى الى بداية القرون الوسطى ، وهي قضية التعارض بين العلم والأدب « أو » الدين . وكان ذلك في كتابه : « الثقافتان والثورة العلمية » ، عام ١٩٥٩ الذي أسسه على محاضرة ألقاها في جامعة كامبريدج ، وأجاب عليه « ف . ليفيز » في إحدى محاضرات ريتشموند بكلية داونينج في كامبريدج أيضا عام ١٩٦٢ ، وقد رأى سنو أن المثقفين في أي مجتمع ، منقسمون وعاجزون عن أن تتفاهم فصائلهم ببعضها مع البعض ، لأنهم يفتقرون الى « لغة » مشتركة ، وقسمهم الى

فصيلتين - أو جماعتين ، قال ان لكل منهما ثقافة ، فالعلماء لا يقرأون
الإنسانيات ولا يفهمونها ، والأدباء والمتخصصون في الانسانيات
يجهزون عن فهم أبسط المفاهيم العلمية الحديثة ، في العلوم
الطبيعية والرياضية طبعا ، رغم أهمية بعض هذه المفاهيم ومغزاها
الفلسفي والنفسى العميق والمتعدد الجوانب (مثل القانون الثانى
للديناميكا الحرارية) . ورغم صواب النظرة العامة للورد صنو
وثنيها الى أحد الأخطار الجسيمة التي حدثت تكامل المعرفة والفكر
الإنسانيين بما أدى بعد ذلك الى وضع برامج تعليمية وتنقيفية
لواجهة هذا الخطر ، رغم ذلك فقد جاءت محاضرة ليفيز - ورده
على صنو - باللغة التطرف ، هؤيدة للانفصال بين الثقافتين ، زاعما
انه يمكن للإنسانية الاستغناء عن الأدب بل عن الدين ، لكن
تستبقى العلم الذى يتوقف مستقبلها عليه . ولكن تطور الفلسفة
للمعاصرة - خصوصا في فروعها الاجتماعية المتعلقة بالثقافة والتعليم
وفي فلسفة العلم ، وفي تطورات علوم اللغة وعلاقتها بتطوير
الحاسب الآلى - أكدت أن تكامل المثقف - والإنسان عموما - يحتم
ليس فقط الأبقاء على « الثقافتين » بل السعى الى إيجاد الجسور
بينهما واكتشاف « وحدة الثقافة » نظريا وتطبيقيا رغم انها تتعامل
مع مجالات مختلفة من الوجود ، والشعور ، والفكر ، والعمل .
وكان النقاش حول انفصال الثقافتين ، وارتباطهما رغم التمايز
بينهما قد ثار وحسم في أعمال سابقة لهكسلى « الجذ » ومايو
أرنولد في القرن الماضى ، ولكن كتاب هوايتيهيد - زميل برتراند
راسل - المهم « العلم والمسالمة الحديث » ١٩٢٧ ، يعد أفضل
نموذج معاصر للتصدي لهذه الأشكالية ، دون تطرف ، ولا حماقة .
وهو الكتاب الذى تصدى فيه هوايتيهيد لمهمة إعادة كتابة تاريخ
العلم الحديث ، منذ نشر نيوتن أوائل أعماله في القرن السابع
عشر ، وأوضح هوايتيهيد فيه ضعف التصور الفيزيائى عند نيوتن

عن الـكون ، وبين كيف انه تصور ميكانيكى « مستحيل » منطقيا ،
فوق أنه غير صحيح علميا الا من الناحية الظاهرية ، وكيف انه
تصور لا يصلح لتطبيقه على الظاهرة الانسانية (أى التاريخ)
ولا على الظاهرة العلمية (أى المنطق والمعرفة) وأن الحل بالتالى
يكمّن فى علم متكامل ، يجمع شمل الثقافتين دون أن يفرض أى علم
— أو إحدى الثقافتين — قوانينه على الآخر .

الثورة الثقافية

Cultural Revolution

منذ أواخر الستينات * يرتبط هذا المصطلح - للأسف - بالحركة السياسية - التنظيمية - التي شنها زعيم الصين الراحل ، ماو تسي تونغ ضد خصومه في بيروقراطية الحزب الشيوعي الصيني ، وبهدف أن يستعيد « ماو » سيطرته ، التي كان قد فقدتها بعد فشل خطته الاقتصادية التي عرفت باسم : القفزة الكبرى إلى الأمام .

وارتبط المصطلح - بالتبالي - بسلسلة المناورات ، التي خطتها ماو لاستعادة سيطرته على كل من : الحزب الشيوعي ،

والجيش الصينيين ، من خلال تنظيم الشباب في شكل « الحرس الأحمر » ، وتحت شعار المساواة في الفرص بين الأجيال ، وإعطاء الشباب حق صياغة المستقبل الذي سيعيشونه .

وقد تمت هذه العملية تحت قيادة ماو ، الأمر الذي أدى الى نشوء ما عرف - بعد ذلك - بـ « عبادة الشخصى » أو الفرد ، أى « ماو » نفسه ، وهو ما أدى الى تصفية الثورة الثقافية «الصينية» نفسها فى النهاية ، بسبب سيطرة البيروقراطية نفسها ، والأهداف الخيالية للحركة ، والسيطرة غير الديمقراطية عليها .

ولكن المصطلح نفسه يعود - فى الحقيقة - الى « الأدبيات السياسية » اليابانية فى القرن الماضى ، التى يكاد يكون كتابها مجهولين خارج اليابان ، ويقال الآن ان صاحب المصطلح يسمى هوسوماتا ، وانه كان أستاذا لعلم الحسبب فى جامعة طوكيو القديمة ، وانه قال ما معناه : ان التطور الصناعى والعسكرى لليابان ، يحتاج الى ثورة ثقافية ، أى تغيير أنماط السلوك العام والعادات البالية . وكان على رأس « برنامج » الثورة الثقافية ، الذى اقترحه هوسوماتا : توزيع الساعات مجانا على الناس ، وتطبيق « مواعيد » القيام بكل عمل - شخصى أو غير شخصى - فى كل مكان ، وتعيين مراقبين يلزمون الناس بالمواعيد ، لكى تتغير فكرة الناس عن « الزمن » وقيمه ، وطلب أيضا رفع صورة الميكادو (أو الامبراطور) عن علم اليابان ، والإكتفاء بعلم الشمس الحمراء ، مع كتابة كلمتى « اليابان أولا » عليه ..

واقترح ارتداء الملابس اليابانية الفضفاضة فى البيوت فقط ، وارتداء السراويل الضيقة فى أماكن العمل ، ولدى الخروج من

المنزل ، ورفض تغيير شكل الكتابة اليابانية ، ولكنه اقترح نظاما
لنحوها وتصريفها ، مستمدا من اللغات الألفبائية (فاللغة اليابانية
ليس لها أبجدية) . وأخيرا . . اقترح برنامجا كاملا للتعليم ،
يبدأ باللغة والحساب والعمل الجماعي (فيما نسميه الآن : التعليم
الأساسي وخدمة البيئة) الى أن يبدأ التلميذ تعلم التاريخ والجغرافيا
والأحياء « البيولوجيا » .

الجمال

Beauty

يشير هذا المصطلح الى واحد من أخطر وأخصب الموضوعات ،
التي شغلت الفكر الانساني المنظم ، منذ بداياته الأولى في مصر
القديمة ، والفكر الفلسفي منذ اليونان القديمة الى الآن ، فمنذ
الشعائر والصلوات الأوزيرية .. الى صلوات اخناتون .. الى
مزامير داود ونشيد الانشَاء (في التوراة) .. كان الجمال مرتبطا
بالحقيقة (عند المصريين) ، فالجميل هو ما يكشف الحق أو الخير ،
أو أي جانب جوهري آخر من الحقيقة (والحقيقة المقصودة هنا :
حقيقة كلية ، أو أولية تتعلق بالرب أو الخالق) ثم ربط الفكر
اليهودي الجمال باللذة أو بالمتعة (كما في المزامير والنشيد) ،
ولكن الفلسفة اليونانية - هند أفلاطون (في محاوره فيثو) - أعادت

التأكيد على « جوهر » الفنى الجميل ، وعلى أن كل جميل ينال نصيبا من « الجمال المطلق » .

ولكن أرسطو ربط مفهوم الجمال بالفن ، وقرر أنه لا ينبغي دراسة الجمال ، الا فى الأعمال الفنية ، غير أنه أكد أن سر الجمال الفنى ينبع من محاكاة الفن للطبيعة ، وتحدث عن المنة الجمالية ، باعتبارها نتيجة تعرف الطبيعة فى العمل الفنى ، وإن كان قد طالب بمحاكاة لجوهر الطبيعة أو لحقيقتها الكلية .

ورغم أن المفكرين والفلاسفة الاسلاميين تجنبوا الإفاضة فى تفسير أو تحليل « الجمال » . فان أفكارهم عنه تتراوح بين تعريفات أفلاطون وتفريماتها ، وبين تعريفات أرسطو والتحفظات عليها . غير أن المتصوفة المسلمين عادوا الى مفهوم النبع الإلهى للجمال ، متجسدا فى خلق الله وفى الصفات التى تنبع من أسمائه الحسنى ، التى يمكن أن يستقى منها تصور متكامل عن نموذج أعلى للجمال ، باعتباره : جوهر ، ونسقا أو مجموعة متكاملة من العلاقات ، وسببا ونتيجة . ولكنهم لم يتعرضوا للجمال الفنى . ولكن نقاد الشعر العربى - وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني - تحدثوا عن « كمال الشعر عند تطابق مبناه مع معناه » وأشاروا الى توافق النغم (العروض) مع المفردات (الأصوات) مع الغرض (موضوع القصيدة أو معناها أو مدلولها) وبذلك جمعوا - فى جمال الشعر - أو جمال الفن بمعانيه ، بين مفهوم الجمال باعتباره جوهر ، وباعتباره نسقا من العلاقات ، ونظروا إليه باعتباره - فى آن واحد - مرتبطا بتصور مطلق عن الجمال ، حيث يكون الجمال ذاتيا ، أو كتجسيد عيانى للجمال (حيث يكون الجمال تفاعلا بين التصور المطلق الذاتى ، وبين العمل الفنى) .

وفي الغرب ٠٠ كان المفهوم الجمال تطور أكثر تنوعا ، فتحدث البعض عن أن « شرطه » الجمال ، هو أن يعكس الشيء الجميل « الصراع الكوني الشامل » ، كما قالت هيلين باركهيرست ، أو أن كل شيء يعتبر جميلا ، إذا استفاد استفادة كاملة من كل مكوناته وعناصره ، وقال آخرون - مثل ديفيد هيوم نفسه - بأن الجمال لا يوجد في الشيء الذي نعتبره جميلا ، ولكن في العقل الذي يتأمل ذلك الشيء ، وقال غيرهم - مثل الناقدة العظيم راسكين - أن الجميل ليس هو ما يولد درجة من المتعة Pleasure (أو : اللذة في بعض الترجمات) ولكن هو من يولد أو يبدد وهما illusion ، كما قال كولريدج ، أو هو ما يمسح كل الأبعاد الحسية والمعنوية في شمسور واحد مكثف ، أو أن الجمال هو ما يتولد من الاستخدام الصحيح لأدوات التعبير (في الطبيعة ، أو في الفن) ٠٠ الخ .

وعند أفلاطون ٠٠ انقسمت « مفهومات » الجمال بين الأربع مجموعات ، فنظر إلى الجمال ، باعتباره : جوهر أو علاقة ، أو سببا ، أو نتيجة ، ٠ ويمد أفلاطون هو المعبر الأكبر عن فهم الجمال . باعتباره « جوهر » فالأشياء الجميلة ، جميلة لأنها تمتلك صفة الجمال ، أو أنها « تأخذ من الجمال المطلق » ، كما قال في محاورته « فيدو » ، وهذه صفة لا يمكن تحليلها ، وإنما يعترف ويستمتع بها فحسب .

أما مفهوم الجمال ، باعتباره « علاقة » فربما يرجع - في البداية - إلى فلاسفة اليونان قبل سقراط الذين تحدثوا عن : « التوازن » و « الكمال » بين أجزاء الشيء (أو الشكل) كمصدر للجمال ، إلى أن قال بعض علماء الجمال في القرن العشرين ، بأن ثمة خاصية مشتركة بين كل الأعمال الفنية ، قد تكون هي التوازن ، وقد تكون تكامل أدوات التعبير الفني مع ما تعبر عنه ، تجعل كل

هذه الأعمال « جميلة » ، وقالوا بضرورة البحث عن « الشكل الدال »
على الجمال ، سواء في داخل الشيء الواحد ، أو فيما بين كل
الأشياء التي يمكن وصفها بالجمال ، أما الجمال بوصفه سببا ،
أي سببا في « الاتفعال الجمالي » ، وفي توليد ذلك الشعور الذي
يمتزج فيه الارتياح بالبهجة بالفهم .. فإن هذا المفهوم ، بدوره
لا يمكن تحليله ، كما قال مفكرون مختلفون ، مثل : فراي وتوماس
البرت ، وهو بوصفه نتيجة للاتصال بشيء جميل ، ليس سوى
الشعور ، الذي يولده هذا الاتصال .

جماليات الآلة

Machine Aesthtio

أحدى نظريات الفن الحديثة المهمة ، حول مظهر الأشياء (من أعمال فنية أو أدوات) ، وهى نظرية دارت حول الشكل الذى يجب أن تظهر به الأشياء المصنوعة بواسطة الآلات . وربما كان المصطلح - نفسه - أو تعبير : جماليات الآلة ، من وضع الفنان والمفكر الهولندى ، ثيوفان دويزبرج عام ١٩٢١ فى قوله : « ان الامكانيات الجديدة للآلة ، قد صنعت لعصرنا تعبيراً جمالياً خاصاً به » وهو التعبير الذى وصفه بأنه : الجماليات الآلية *Mechanical Aesthetics* وذلك بما يعنى أنه ينبغى أن تبدو الأشياء - من أعمال فنية أو أدوات - بمظهر الآلات (مثلما ترى فى لوحات المصور الفرنسى

فرناند ليجير) ، أو بمظهر يدل أو يوحي بأنها من إنتاج آلات - وهي فكرة شاع فيها ، على أنها تعنى أن تكون الأعمال الفنية ، مكونة من كتل ومساحات هندسية كاملة الزوايا القائمة أو الحادة ، أو كاملة الاستدارة ، ملساء مصقولة لامعة ، غير مزخرفة ، ودون زوائد لها ، رغم أن هذا لا يتطلب أنه يدل على « كفاءة » الآلة من الناحية الانتاجية (أى أن التعلق الجمالى بالشكل الآلى الهندسى ، لا يشترط أن يدل على مضمون آل بلى معنى) .

وقد أثرت نظرية « جماليات الآلة » تأثيرا قويا فى كل من الحركة الفنية التشكيلية ، خصوصا فى المدرسة التكعيبية وما يشبهها ، وفى علم التصميم الصناعى - لتصميم الآلات نفسها وكل المنتجات السلعية ، التى جعلها العصر الصناعى تنتج انتاجا آليا وبكميات هائلة ، وذات « وحدات قياسية وشكلية واحدة » ، بحيث أصبح من أهداف « الانتاج الصناعى » أن يكون لمنتجاته قيمة جمالية من ناحية ، وأن يكون التناسق الشكلى - الجمالى - جزءا لا يتجزأ من معيار كفاءة السلعة المنتجة من ناحية ، وجودتها من ناحية أخرى على حد ما نادى به مبادئ مدرسة الـ « بوهوس » الألمانية من ناحية ، ومدرسة الـ « فيرك بوند » الهولندية من ناحية أخرى .

جمود عقائدى

Dogmatism

اشتق هذا المصطلح فى اللغات الأوروبية ، من كلمة :
Dogma دوجما التى كانت تعنى - فى اللاهوت المسيحى
الكاثولىكى خاصة « العقيدة » الجزئية التى تعد من الحقائق الدينية
العليا ، المنزلة ، والتى تكون بالتالى أسس وأصدق بشكل مطلق
ودائم من أى رأى خاص يديه أى انسان فى موضوعها ، ويصبح
من يرفضها زنديقا وخارجا على الكنيسة نفسها . وفى اللاهوت
المسيحى الكاثولىكى ، أطلقت كلمة : دوجما على قرارات المجامع
المسكونية الأولى للكنيسة (٣٢٥ - ٧٨٧ للميلاد) . ولكن الأدبيات
الفلسفية الحديثة نسبيا ، وخصوصا فى الأدبيات الماركسية ، ومنذ
بدا الصراع - فى الدولية الثانية أواخر القرن الماضى - بين فصائل

الشيوعيين والاشتراكيين القدامى ، المختلفة - استعمار البعض مصطلح « الدوجما » و « الدوجما طيقيه » أو الجود العقائدى ، لوصف أولئك الذين كانوا يتمسكون بالمدلول الحرفى للكلام النظرى ، الى الدرجة التى دفعت هاركس الى أن يقول : أنا لست ماركسيا - بمعنى أنه لا يريد لأفكاره أن تتحول الى « مذهب » أو الى حقائق مطلقة ، وأنه لا يزعم أنه امتلك الحقيقة النهائية فيما تناوله من قضايا ، وأنه لابد من تجاوز كلامه بفعل العلم والعمل الفكرى الجديد المرتبط بما يكشفه العلم من حقائق الطبيعة والمجتمع . وفى مجال الجود العقائدى ، اشتهرت عدة فصائل من الشيوعيين فى أوروبا والشرق الاقصى والشرق الأوسط والتي تمسكت بحرفية نصوص بعينها لماركس وانجلز ولينين وستالين وماوتسى تونج ، فى الفلسفة والاقتصاد والتنظيم الحزبى ، والعلاقات الاجتماعية والعلاقات الدولية . ويقول مؤرخو الفلسفة الماركسية ان نزعة الجود العقائدى انما نشأت لميل الماركسية الى أن تعتبر « علما للمجتمع » فى مستوى دقة علوم الطبيعة ، وبطريقة علوم القرن التاسع عشر حين ساد الاعتقاد بأن علوم الطبيعة قد توصلت الى الحقائق النهائية عن كل مظاهر الطبيعة والمادة فى الكون . وبذلك اكتسبت الماركسية نفس صفات اللاهوت ، مع فارق أساسى هو أن اللاهوت استند فى تبرير « الدوجما » الى تأكيد أنها نزلت من السماء وأن الكنيسة لا تقوم بأكثر من تحديدها وتوضيح أسسها ، بينما كانت « الدوجما » الماركسية مجرد فلسفة استندت الى كشف جزئى ومؤقتة عن الطبيعة والى مفاهيم مؤقتة أيضا عن المجتمع والتنظيم الانسانى والتاريخ فى القرن الـ ١٩ أثبت تطور العلم الطبيعى والتاريخى الاجتماعى بعد ذلك أنها لم تكن كشوفات مطلقة ولا نهائية .

الحداثة

Modernism

رغم أن صفة « الحديث » قد استخدمت ، لوصف ظواهر عديدة في عصور مختلفة .. فإن مصطلح « الحداثة » أو « الحركة الحديثة » قد استقر على الإشارة - بشكل شامل - إلى اتجاه عام في الغرب ، شمل أساسا معظم الآداب والفنون : الشعر ، والأدب القصصى ، والدراما ، والموسيقى والرسم ، والهندسة المعمارية ، والأزياء .. الخ . بدأ من السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر وما بعدها . وبالتالي فقد ظهر تأثير هذا الاتجاه على فنون القرن العشرين واتجاه الفكرى . وقد يكون صعبا للغاية تحديد دلالة « الحداثة » فى معنى واحد ، أو حتى فى عدد محدود من المعانى التفسيرية المباشرة ، حتى أن كثيرين من مؤرخى الفكر الحديث

ونقادهم اتفقوا على وجود « أحداث » بلا حصر ، واتفقوا على أن الحركة العامة للحدث ، قد احتوت على حركات أصغر ، وأكثر جزئية ، مثل الرمزية ، والتأثيرية ، والتعبيرية ، والمستقبلية ، وحتى كل حركات التجريد ، والسريالية ، والتكيفية والصورية ، وغيرها .

ولكنها جميعا من حيث توقيت ظهورها ، ومبرراتها الفكرية الفلسفية أو التاريخية ، أو العملية ، أو النقدية .. كانت رد فعل مضاد للنزعة الطبيعية (انظر : طبيعية) التي كانت تطورا متطرفا للواقعية ، التي سادت الثلث الأخير من القرن الـ ١٩ .

ولكن الحدث رغم وجود عنصر رومانتيكي في صلب تكوينها (انظر : رومانتيكي) .. فانها لم تحاول النكوص أبدا من الطبيعية الى الرومانتيكية ، وذلك تمتد « الحدث » من منظور آخر - وعلى المستوى الفكرى - رفضا للنزعة الوضعية (انظر : وضعية) ، وخروجا على المبدأ العام للمحاكاة ، الذى حكم الفن بشكل عام منذ ارسطو . ويكاد يكون القاسم الأعظم المشترك فى كل نزعات « الحدث » ، هو الميل الى تأكيد العامل الجمالى أو الشكلى فى العمل الابداعى (أيا كان مجاله) . وقال البعض انه يمكن فهم الحدث ، على أنها حركة تصل على حماية عنصر الجمال الشكلى ، قرين « حرية الابداع » وشرطه ، ضد التهديد الذى توجهه العناصر المنهية (الفكرية والاجتماعية والتاريخية) ، أى العناصر التى تهدد بتوظيف الابداع لخدمتها ، بدلا من أن يكون حرا فى خلقه للجمال .

ولكن كثيرين رأوا أن الحدث تيار أكبر كثيرا ، من أن ينحصر فى هذا الاهتمام الشكلى ، ووربط هؤلاء بين الحدث وبين تيارات

كبرى في فلسفات وعلوم العصر الحديث ، أدت كلها الى تغير معرفتنا بعالم الطبيعة ، او بعالم التاريخ الاجتماعى ، او بعالم الانسان المفرد ، والى تغير « حساسيتنا » ازاء هذه العناصر الثلاثة ، التي يتكون منها الوجود : (الكون ، والتاريخ ، والانسان) وهي الفلسفات والعلوم التي بدأت بالماركسية ، والداوينية ، وعلم النفس التحليلي ، ووصلت الى الفيزياء بالنسبية ، وكشف استمرارية الارتباط بين الزمان والمكان وبنظرية الكم والحركة والى المنطق التحليلي والرياضي والندى الوضعي ، وهي عمومها الفلسفات والعلوم ، التي أدت الى تأكيد خطأ قواعد المعرفة والفكر ، التي نتجت من عقلانية القرنين السابقين ، وأزالت التصور القديم للعالم (وهو تصور العالم ثابتا وأبديا) ، وأقامت مكانه تصورا مماثلا للعالم الذي تحكمه ، أو ينبغي أن تحكم حركته الدائمة قواعد وقوانين ثابتة بدورها .

وربط آخرون الحداثة بالثورات المؤمنة بالحرية المطلقة ، وبالتجديدية ، وهي التيارات المصادية للنزعات العسكرية والديكتاتورية ، والنزوع الى صياغة وفرض ايدولوجيات مغلقة : لقد نظرت الحداثة - بشكل عام - الى العالم باعتباره شطايا أو وحدات متناثرة ، تحكمها علاقات لا اطرار خارجية ، وفضلت الحداثة البحث عن بواطن التجارب والطواهر ، لا عن مظاهرها ، وأشاعت الحداثة احسانا مستمرا بازمة ، تأخذ بخناق الوضع الانساني ، ورفضت تماما أى قواعد أو معايير مسبقة ، أو « متفق عليها » للتمييز الابداعي في الفكر أو في الفن .

ويستند كثيرون أن تيار الحداثة نفسه ، مر بمرحلتين كبيرتين ، ويرى كيرمود - مثلا - ضرورة التفرقة بين الحداثة القديمة : (جاليومودرنيزم) ، وبين الحداثة الجديدة : (نيومودرنيزم) ،

كما يرى آخرون - خصوصا في الولايات المتحدة مثل : ايهاب حسن ، وليزلى فيدلير ، وغيرهما - التمييز الحاد بين « عصر الحداثة » الممتد بين ١٩٠٠ ، ١٩٦٠ ، وبين عصر ما بعد الحداثة الذى يتبلور حول حركة مضادة للشكلائية ، التى وضعت أسس الحداثة الأولى ، أو أسس ما سعى بعصر الحداثة ، ويطلقون على الحركة الحالية اسم « عصر ما بعد الثقافة » ، اعتمادا على وصف فنون العصر الحديث ، بأنها « غير معيارية » ، أى لا تخضع لمعايير فنية مسبقة ، بل تسمح بقدر من المصادفة العارضة ، وترفض توصيف الأدب والفن طبقا لمقولات المنطق والفلسفة - بكن مدأرسهما القديمة - مثلما يتضح فى مسيمات : اللان ، والادب ، والفن المدمر لذاته ، والرواية الجديدة والادراما ٠٠ الخ .

كانت الحداثة القديمة - فى البداية - تمردا أوريبا ، أساسا فى المجتمعات التى عاشت حالة ثورية اجتماعية وسياسية ، ضد أسس ثقافات وتيارات القرن التاسع عشر وما قبله ، وكانت التيارات ذات القواعد الفلسفية ، والمنطقية المتباسكة ترفض وجود مثل هذه القواعد ، وتكتلى بالارتباط باللاوعى ، ولكنها أقامت قواعد جديدة ، وإن كانت بدورها قواعد جامدة .

وجاءت الحداثة الجديدة ، لكى تدمر بدورها تلك القواعد ، لترتبط بتيارات الفكر « الأحداث » غير الأيديولوجية ، ولتكتشف فنون وآداب الصالم غير الغربى فى أمريكا اللاتينية ، وإفريقيا ، والعالم العربى ، واليابان ، وأوروبا الشرقية ، بحيث أصبح من المعتاد أن تأثير فنون وآداب هذه المناطق خلق « حداثة جديدة » ،

بعد أن فتحت الحداثة الأولى الأوروبية الأبواب أمامها ، وبسبب من التطورات المحلية الخاصة ، التي ساعدت على تطور وتجديد الآداب والفنون المريقة القديمة في تلك المناطق .

وعلى ذلك . . يشك مؤرخو الثقافة العالمية في استمرار حركة الحداثة الغربية ، ويفضلون الاعتقاد بأن « حداثة » جديدة متعددة ، بتعدد ثقافات العالم ، وأكثر غنى من الحداثة الأوروبية الأولى هي ما تعيشه فنون العالم وآدابه الآن .

الحساسية

Sensibility

يرتبط فهم هذا المصطلح بالجنس اللغوي الذي نشأ منه أي « الحس » الذي يعني أيضا : الشعور والرشد ، والتحسس والاستشعار والتذوق ، كما يعني التمثل ، والحصافة ، والفهم والادراك ، ويعني أيضا : المعنى كما يعني « اسم الفاعل » من كل هذه الكلمات تقريبا (والمدهش أن كلمة : « يحس » في العامية المصرية تكاد تعني كل هذه الدلالات حرفيا تقريبا) ، ومنذ كتب فرانسيس بيكون أنه « لن تكون للحس وظيفة إلا الحكم على التجربة وستحكم التجربة نفسها على الشيء المادى استخدم غالبية النقاد مصطلح « الحس » بمعنى « مجموع الملكات الفطرية (الذوقية) والعقلية » ، وربما كان هذا هو المعنى نفسه الذي عناه النقاد العرب خصوصا الجرجاني وابن رشيق (صاحبيا الاعجاز والعمدة) وعناه أبو العلاء أيضا في

حديث كل منهم عن : « معجز الشعر » • أو « جميلة » ، فأشاروا الى :
الحس أو همياتهم : الذوق الذى هو - كقول العرب : لا مشاحة فيه
(أى : لا يمكن الاختلاف حوله ، فلكل واحد ذوقه) ، ولكن دخول أو
ظهور وتأثير - علوم اللغة والنفس الحديثة ربما يكون هو السبب
فى ان الكاتبة البريطانية جين اوستين ترى تناقضا بين الحس وبين
الحساسية ، ولكن ادmond بيرك يوضح الفارق بينهما - لا التناقض -
فى مقالته : « عن الذوق » بقوله ان الحساسية : « القدرة على
ارضاء الخيال » بما يعنى رقة الاحساس أو الاحساس المرفف ولكنه
يضيف انها « اللغات التى تحقق أعلى متعة من خلال استثارة
أعظم الحان الجلال » أى انه حينما يتحقق للحس - أو الذوق -
تجسده الجمالى الصحيح ، فانه - عند بيرك - يصبح الباب المؤدى
الى خلق : « الجليل » وإلى الاحساس به • غير ان اليوت هو الذى
أعطى للحساسية تسميتها وارتباطها بالمصر من ناحية وارتباطها
بالمنظور العام عند الفنان من ناحية أخرى ، وفيه مقالته المشهور عن :
« الشعراء الميثافيزيقيين » عام ١٩٢١ تحدث عن : أصل الحساسية
باعتباره وحدة تنشأ من تحول الفكرة الى تجربة • أما الفكرة فتنشأ
من احتكاك عقل الفنان بالواقع المادى وبذلك اكتشف اليوت العلاقة
بين الواقع والفكر والتجربة (الفنية) • ورغم أن اليوت انتبه الى
الانفصال بين حساسية الفن وحساسية المجتمع فانه « غرس »
فيها جذبا للحساسية هو : ادراك واستبصار الفنان - وحده
أو مع جيله أو مدرسته - بالواقع المادى المتحول الى تجربة ، المتحولة
بدورها الى فكرة ينتجها « الفن » ثانية فى « تجربة » جديدة تضيق
بدورها بالواقع المادى ، شيئا لم يكن موجودا من قبل •

حضارة

Civilization

يستخدم هذا المصطلح عادة بأحد معنيين ، فهو قد يعنى عملية التحضر ، أو التقدم ، المركبة ، والتحول الانساني - بشكل عام - من مستوى الى مستوى أكثر تعقيدا أو تطورا ، من حيث التقنية المستخدمة أو الثقافة السائدة • وفى هذا السياق •• يقال : الحضارة البدائية ، أو حضارة الآلة ، أو الحضارة الدينية •• الخ • وقد يعنى المصطلح - من ناحية أخرى - « حضارة » شعب بعينه أو منطقة بذاتها ، فيقال : الحضارة الفرعونية ، أو حضارات ما بين النهرين ، أو الحضارة الصينية •• الخ •

وقد استمد الرومان القدامى معنى هذا المصطلح فى البداية من كلمتي Civili-Civis ; tas ، اللتين تصبغان عملية التهذيب والتأديب ، وحصول المرء على الصفات المحببة ، خاصة فيما يتعلق بسلوك الرؤساء مع المرؤوسين . وربما كان المؤرخ والمفكر الاجتماعى ، العربى ، عبد الرحمن بن خلدون ، هو أول من طرح موضوع الحضارة والتحضّر ، من خلال المقابلة التى أقامها فى مقدمته بين البداوة وال عمران ، إذ انه استخدم كلمة العمران بالمعنى العام للتحضر .

وفى العصر الحديث . . ربما كان على مبارك ، أو أحمد لطفى السيد من بعده ، أول من استخدم وصاغ كلمة « حضارة » فى اللغة العربية ، بالمعنى الذى عرفوه من الكلمة المقابلة فى اللغات الأوروبية الحديثة . ولكن هذا المعنى متعدد الاحتمالات ، أو أن الكلمة ظلت « حمالة أوجه » فى سياقات عديدة ، وفى ارتباطات بالنظم العلمية لكل من : علوم التاريخ، والاجتماع، والانثروبولوجى، وتاريخ الثقافة . وكان الموسوعيون الفرنسيون - فى القرن الثامن عشر - أول من استخدموها ، للتعبير عن وضع اجتماعى معين ، لا يتناقض مع الوحشية أو البربرية ، وإنما مع النظام الاقطاعى . وكان ذلك قبل تطور علم الاقتصاد السياسى ، وتداخله مع علم التاريخ الاجتماعى ، حيث تمت صياغة كلمة « رأسمالية » لتناقض كلمة « الاقطاع » .

ومع استخدام الموسوعيين لكلمة « حضارة » وهم رواد عصر التنوير - ارتبط معنى الاستنارة والتقدم القانونى والسياسى والسلوكى والمعتقدى والتنظيمى والتكنيكى بكلمة « حضارة » ، وتلازمت هذه الكلمة مع معنى التقدم ، وساهم هذا الاستخدام فى نمو اتجاه كبار المؤرخين ومؤرخى التطور الاجتماعى ، حتى أن لويس

مورجان - عالم التاريخ الاجتماعي الأمريكي الكبير - أعطى لواحد من أهم كتبه « عنوانا هو : المجتمع القديم : بحوث في مسارات التقدم الانساني من الوحشية ، الى البربرية ، الى الحضارة » .

وفي القرن العشرين .. استخدم المفهوم الآخر للحضارة في علم التاريخ ، خاصة عند ارنولد توينبي في كتابه : « دراسة في التاريخ » ، لتوضيح امكان تحليل التاريخ كله ، على أساس تكونه من وحدات حضارية ضخمة ، فرأى توينبي أن تاريخ الانسانية ينقسم الى ٢١ حضارة كبرى ، لكل منها خصائصها ، ولكنها تشترك في بعض الخصائص العامة . ورغم ذلك .. فإن علماء الاجتماع الغربيين المحدثين ، يميلون الى تعميم معنى المصطلح ، ولكنهم يصبحون محددين ، حين يتحدثون عن الحضارة الحديثة ، وفي ذهنهم الحضارة الغربية الحديثة وحدها .

وفي هذا الصدد .. يخلط هؤلاء دائما بين الحضارة والثقافة . وهذه الأخيرة ظاهرة أكثر تعقيدا ، تتضمن عملية التنظيم والتحكم في الخصائص المادية والتكنيكية لشعب ما ، بالإضافة الى معتقداته وفنونه ، وأساليب تعبيره الفنية ، وآدابه ، ومجموعة مثله العليا ، وأفكاره ، وقيمه .

ومع تقدم القرن العشرين .. ساهم العلماء الألمان المحدثون ، مثل : ألفريد فيبر في توضيح الحضارة بوصفها عملية تقسم تاريخية معقدة ، تبدأ من أول حالات التحول البدائي للإنسان : من الاعتماد المباشر على الطبيعة ، الى محاولة السيطرة عليها بالعمل ، الذي

يقترن بوضع نظم للعلاقات الاجتماعية والسياسية • وهذه العملية، عملية مركبة ودينامية ، وقد تتعرض لعوامل طبيعية أو غيرها ، تؤدي لجمودها أو حتى لانتكاسها في إحدى مراحلها ، وقد تؤدي إلى تطورها المستمر ، أو إلى تغيرها من مستوى « حضارى » إلى مستوى آخر ، وإن كان التقدم - إذا حدث - لا يحدث في خط مستقيم تصاعدي أبدا •

الخرافة والأسطورة

Myth & Legend

بقى هذان المصطلحان رواجاً في الأدب والنقد منذ عصر النهضة الأوروبية - حوالى القرن السادس عشر - ثم في علوم الاجتماع ، والتاريخ الثقافي ، والمعتقدات الدينية منذ القرن التاسع عشر ، ثم في علم النقد الأدبي والاجتماعي ، والتحليل البنائي للمجتمع ، منذ منتصف القرن العشرين .

والخرافة شكل حكاى بسيط ، يضم وينظم المعتقدات القديمة عن القوى الغيبية ، وعن أصل الكون ، أو بعض ظواهر الطبيعة ، أو أصل بعض المؤسسات الاجتماعية ، أو تاريخ شعب ما . ولمثل هذا الشكل الحكائى مكوناته ومقوماته ، وهو شكل قد يتطور -

أو لا يتطور - إلى الأسطورة ، التي قد تكون في الأصل خرافة ، أو قد لا تكون . ولكن الأسطورة عادة ما تكون أكثر انتظاما وإحكاما من حيث بنائها ، وأدخل في نسيج الحياة الاجتماعية للناس ، وأكثر ارتباطا بمطل أو مجموعة أبطال دينيين ، أو حربيين ، أو عاطفيين ، أو سياسيين ، أو علميين . وللخرافة وظيفة محددة في المجتمعات البدائية ، أو تلك التي تحافظ على تراثها البدائي ، إذ أنها تعكس وتجسد النظام الاجتماعي الأخلاقي ، ونظام العلاقات الجنسية والاجتماعية في مثل تلك المجتمعات . أما الأسطورة . . فإنها مع قيامها بنفس الوظائف ، فإنها تعكس أيضا المثل العليا والأهداف العامة للمجتمع أخلاقيا وسلوكيا ووطنيا .

وبينما يصعب عزل الخرافة عن البناء الذهني والنفس الاجتماعي - على حد قول مالفينوسكي عام ١٩٢٦ - ومثلما أن الخرافة ذات بنية أو أنواع ثابتة ومتكررة من البنى الهيكلية في تاليفها ، يمكن أن توجد في ثقافات متباينة - كما كشف عن ذلك ليفي شتراوس عام ١٩٦٣ ، وكذلك بينما يستطيع المجتمع الحديث والمعاصر أن « يخلق » خرافاته الخاصة على حد قول رولان بارت عام ٥٧ ولنيور ورايت في تحليلهما لفلسفة الإعلان ، وخرافة ال : « كابوي » منذ عام ١٩٧٥ ، فإن الأسطورة يمكن عزلها عن البناء النفسي والذهني لمجتمعها ، ونقلها لمجتمع آخر . كما أن أبنيته الهيكلية تتعدد وتشكل ، حسب السياق الثقافي الذي تعيش فيه ، ولكنها كالخرافة يمكن أن تنشأ في مجتمع عقلاني وحديث ، خاصة حول الأبطال والنجوم والزعماء ، فيفسال إن زعيما ما لم يستمع مع أن الثابت أنه انتحر (وقد قيل في كتب الأدب العربي القديمة أن كلمة « خرافة » هي اسم رجل عاش قبيل الإسلام ، وكان يؤلف الحكايات المبنية بما لا يعقل ، ويقال إن الرسول (صلعم) وصله بعض حكاياته ، فقال : حديث خرافة ، وذهبت مثلا) .

خطاب

Discourse

المعنى الأصلى للكلمة الافرنجيسية ، هو : تعبير عن الأفكار بالكلمات ، أو : محادثة بين طرفين أو أكثر ، أو : مناقشة رسمية أو معالجة مكتوبة لموضوع ما ، أو : حوار أو كلام . وأول تلك المعانى الأصلية (أى : التعبير عن الأفكار بالكلام) هو المعنى الذى استند اليه عالم اللغويات السويسرى (الفرنسى اللغة) فردينان دى سوسيير فى كتاباته (ومحاضراته) العلمية لكى يحول الكلمة الى مصطلح يدل فى علم اللغويات على : أى امتداد لغوى ، له بناء منطقى سليم ، ويكون أكبر من الجملة الواحدة أو الفقرة المتكاملة . وفى علم اللغويات أيضا ، أصبح « تحليل الخطاب » أو « التحليل الخطابى » ينطبق على الفعاليات اللغوية ، أو النتائج المؤثرة التى تنتج عن

استخدام اللغة مثل : العلامات اللغوية (المفردات وأجزائها من ناحية وما يتكون منها من الناحية الشكلية والصوتية والصرفية) والأساليب ، والتراكيب النحوية والبلاغية ، وهي الفعاليات التي يحتاج وصفها وتحليلها إلى الاهتمام بالمتناهات من الجمل ، إضافة إلى بناء الجمل نفسها . ويعد سوسير لجا عدد من المفكرين ونقاد الأدب الفرنسيين إلى المصطلح نفسه لتسمية « مجالات » كاملة من مجالات التعبير اللغوي : كالإبداع الأدبي ، أو تاريخ الثقافة ، أو علم اجتماع الثقافة ، أو الإنتاج الفكري لعصر أو لتيار بعينه . ورغم أن ناقدا معاصرا كبيرا مثل الفرنسي رولان بارت استخدم المصطلح في النقد وتحليل النصصوص الأدبية ، فإن المصطلح اكتسب قيمة نظرية كبيرة عندما استخدمه المفكر ومؤرخ الثقافات الفرنسي ميشيل فوكو في كتابه المشهور : « نظام الأشياء » عام ١٩٦٦ ، حيث كشف تاريخ منظومات ثقافية واجتماعية كاملة عبر عصور طويلة كالاقتصاد ، أو التاريخ أو التقاليد والأعراف أو العقائد وحلل كيف كانت تكتب وتتحوّل دلالاتها من عصر لعصر ، ووصف كل طريقة للتعبير عن أفكار كل عصر بأنها : « الخطاب » الخاص به فأصبح هناك خطاب عصر النهضة ، والخطاب التنويري (خطاب عصر التنوير) أو الخطاب الكاثوليكي ، أو خطاب عصر الإصلاح (البروتستانتى - الدينى) . الخ .

واستخدم مفكرو مدرسة فرانكفورت الألمان ، المصطلح ذاته لتسمية المذاهب والمدارس الفكرية فأصبح هناك : « الخطاب الماركسى » أو الوجودى ، أو الدينى . الخ أو الوضعى . الخ .

وتوسع الكتاب ، من مختلف المدارس (الانتقادية خصوصا) أو الذين ينتمون إلى العلوم الاجتماعية المختلفة في استخدام المصطلح لوصف أعمال مكتوبة أو منتجات فردية أحيانا ، أو لوصف « تصرفات » عملية وأقوال « شفاهية » أحيانا أخرى ولكنها تدل على مواقف فكرية لأصحابها .

الدلالات اللغوية

Linguistic Semantics

٠٠ أو ، « علم الدلالة » في علوم اللغة الحديثة ، وقد أسماه العلماء اللغويون العرب القدامى بعلم المعاني ، وإن لم يتضمن هذا العلم عندهم نفس « الموضوع » الذي تضمنه في العلوم الحديثة ، وهو أيضا أحسن علوم « المنطق » الحديث ، حيث يعتبر المنطق « علم التفكير » الذي يكتشف ويصوغ قوانين التفكير المطلقة ، وحيث يكون موضوع كل من « الدلالات » في العلوم اللغوية ، وفي المنطق هو اللغة نفسها ، من حيث أن « اللغة » هي أداة صياغة الأفكار داخل الذهن ، وأداة اختزان المعلومات داخله ، وأداة التعبير عنها ، وذلك منذ تطور كل من المنطق الرياضي ، على أيدي راسل وهوايتيهيد ومن تبعهما ، وعلم العلاقات ، المرتبط بكل من

الرياضة ، والمنطق ، واللغة في وقت واحد ، في أوائل
القرن العشرين .

وفي العلوم اللغوية .. تدرس « الدلائل » أو علم الدلالة ،
قضية « المعاني » في اللغة ، وأحيانا ، في غير اللغة الطبيعية
(التي يستخدمها البشر في الكلام والكتابة) من منظومات الاتصال
والتواصل الرمزية (مثل علامات الارشاد على الطرق ، أو علامات
تمييز الأشياء أو الألوان .. الخ) .

ورغم أن قضية المعاني لم تهتم بها علوم اللغة القديمة
(باستثناء ما حفلت به اللغويات العربية) .. فإنها تعد الآن مركز
الاهتمام النظري في اللغويات الحديثة ولكن هذا الاهتمام لم يؤد
إلى ظهور ، أو إلى تبلور أية نظرية متكاملة ، تضم مختلف القوانين
التي اكتشفها وصاغها علم الدلالة . غير أن أشهر منهج انتشر منذ
الثلاثينات ، كان المنهج « البنيوي » في العلوم اللغوية الذي سعى
إلى تطبيق مبادئ اللغويات البنيوية على قضية « المعنى » من خلال
مبدأ « علاقات المعاني » أو « علاقات الدلالات » ، حيث يتركز
البحث على ما بين المفردات المترادفة أو المتطابقة (في المعنى) من
فروق وما قد يكون لها من وظائف ، وحيث يتبين دائما أنه كلما
كانت اللغة بدائية ، وغير عملية (أو أن أصحابها يعيشون في
ارتباط قوى مع الطبيعة) كلما زادت المترادفات والمتطابقات ،
التي يلزم ادماجها في المعجم العام للغة من أجل تحديده وحصر المعاني
واختزال وتوفيق « الفائص اللغوي » ، الذي قد يشيع الاضطراب
في التعبير العلمي .

وفي الستينات .. أخذ مبدأ « علاقات المعاني » إلى ميدان
دراسة العلاقات الداخلية بين التركيبات (أو الأبنية) النحوية
المختلفة ، كما بين المفردات .

دنيوية

Secularism

يقول قاموس المورد في « تعرييه » لهذا المصطلح أنه يعني :
عدم المبالاة بالدين أو الاعتبارات الدينية . وهذا تعميم خاطئ كل
الخطأ . أقول انه « تعميم » . لأن إقامة تناقض بين « المبالاة بالدين »
وبين « عدم المبالاة بالدين » . جاء نتيجة مرحلة معينة من مراحل
تطور موقف الديانة المسيحية وحدها - خاصة لكاثوليكية في
القرون الوسطى - من مسألة : المبالاة بالدين .

والحقيقة أن جوهر « التدين » المسيحي أو الإسلامي ، أو أي
تدين حقيقي لا يعترف بمثل هذا التناقض (اعلم لدنيساك كأنك
تعيش أبداً ، راعمل لأخوتك كأنك تموت غداً) ، والحقيقة أن

الكاثوليكية نفسها غير موقفها من العلم ، الذى هو رمز « الدنيوية » منذ عصر النهضة - فلسفيا - حتى أنها ألغت منصب الأسقف ، المتخصص فى طرد الأرواح الشريرة ، الذى كان يقدم - مع قساوسته - العلاج الوحيد الناجح من وجهة النظر التقليدية ، لكل مصاب باضطراب نفسى أو خلل عقلى .

والحقيقة أن الصراع الفلسفى والاجتماعى بين علماء النهضة فى أوروبا ، وبين الكنيسة نشأ من أن الكنيسة كانت قد تبنت وجهة نظر محددة فى تركيب الكون والمادة والحياة والأرض والتاريخ وغيرها ، ولما أثبت العلم خطأ هذه النظرة - التى لم تكن جزءا أساسيا أبدا من العقيدة المسيحية - تصارعت معهم الكنيسة مدة من الزمن ، الى أن سلمت بأن الأرض كروية ، وأنها تدور حول نفسها وحول الشمس ، وأنها ليست مركز الكون وبأن حياة العالم بدأت قبل عام ٤٠٠٤ ق.م بكثير .

ومع ذلك .. فإن مصطلح « دنيوية » التصق به معنى « عدم المبالاة بالدين ، أو الاعتبارات الدينية » مع أنه فى سياقه التاريخي ، كان يعنى : رفض وجهة نظر كنسية مؤقتة ، إزاء الكون والأرض وغيرهما والتمسك بالبرهان العلمى عنهما ، وفى تعبير آخر .. تستخدم كلمة « علمانية » للإشارة الى نفس المعنى ، الذى ينسب لكلمة « دنيوية » وفى دلالة أخرى لكلمة « علماني » تشير الى العاملين بالوظائف والأعمال التى لا علاقة لها بالكهنوت ، وراج هذا المعنى فى المصور الوسطى الأوروبية ، حين بدأ ظهور فئة الموظفين المدنيين المتعلمين تعليما « علمانيا » أى بعيدا عن التعليم الكهنوتى ، أى أن « العلماني » بهذا المعنى ، يوازي عندنا كلمة « أفندى » فى القرن الماضى حتى ثلاثينيات هذا القرن ، والتى قابلت كلمسة « الشيخ » أو « القسيس » . ومع ذلك .. فإن الإسلام بدوره - فى جوهره

المعبدى - لم يعرف التناقض بين التدين أو الإيمان ، وبين المعرفة العلمية للعالم ، وعلى العكس . . . فهناك كثير من النصوص والشواهد التي تؤكد ضرورة تكاملهما : **وامضوا في الأرض فانظروا كيف بنا الخلق** (قرآن كريم) . وفي إطار الثقافة العربية الحديثة ، وما أصبحت تعرف بثقافة التنوير أو الثقافة القومية ، أصبحت « الدنيوية » مرادفة لفهم العالم (الكون والتاريخ والانسان) فهما قائما على العلم ، وباعتبار العلم كشفا لمجالات قدرة الخالق ، وتأكيدا لمواهب وامكانيات عقل الانسان - أفضل مخلوقات الله في الدنيا وخليفة الله فيها - وطريقا لاستكمال وضع هذا الاستخلاف ، حيث أن « العلم » أداة لتحقيق مشيئة الله للانسان .

ذاكرة

Memory

أحدى الملكات الرئيسية للعقل الحى (وخاصة عقل الانسان)
وهى الملكة التى أطلق عليها العرب اسم : الحافظة ، فقيدها يحفظ
المعلومات والتجارب فحسب • وهى الملكة التى تسمح للشخص
بعدة وظائف : استعادة حدث فى ماضيه الشخصى ، استعادة
حقيقة مما وراء حدود خبرته الشخصية ، استعادة فرضية -
أو افتراض - يتعلق بما يمكن أن يكون قد حدث فى الماضى • ومع
ذلك فان هذه الوظائف الثلاث لا تسمح بتكوين تصور عام وشامل
عن الذاكرة ، فقد اتفق كثيرون من الفلاسفة على ارتباط الذاكرة
بالمعرفة ، اما بوصفها حالة خاصة من حالات المعرفة ، أو بوصفها

للملكة التي تسمح بتذكر ما تمت معرفته من قبل . وللذاكرة -
 كقضية فلسفية - مشاكل رئيسية ، على رأسها اشكالية كيفية
 الوصول الى المعرفة الحالية من وسط ما لم يعد « حاليا » بعد ، أي
 الوصول الى ما هو قائم الآن أو قد يحتاج العقل الى استرجاعه حاليا ،
 من وسط ما أصبح ماضيا . وكانت تلك هي صياغة الاشكالية منذ
 أرسطو حتى جون لوك وهيوم وراسل ، ولكن علماء اللغويات
 المحدثين الذين تركزت بحوثهم على علاقة اللغة بالتعليم وبالتالي
 بالذاكرة ، طرحوا صياغة جديدة . فليست المشكلة هي الوصول
 الى معرفة الماضي في الحاضر ، وإنما هي كيفية استبقاء معرفة الماضي
 في الحاضر . ومن ناحية أخرى ، عالج علم النفس - خصوصا
 المدرسة التحليلية - اشكالية الذاكرة ، بالقول بأن الذاكرة وظيفة
 بيولوجية (من وظائف المخ) تساعد الكائنات الحية - بدرجات
 متفاوتة - على الاستجابة لظروف راحنة أو جديدة ، في ضوء تجاربه
 سابقة ، وبالتالي تكون الاستجابات ذات طبيعة مركبة ، يسبقها
 اختيار - قد يتم بسرعة خاطفة وبشكل غير واع ، وتوجهها خبرة
 سابقة ، بدلا من أن تكون استجابات بسيطة آلية أو غريزية .
 والحقيقة أن نظرية الذاكرة التي وضعها فرويد - مؤسس التحليل
 النفسي - هي نظرية في النسيان ، لا في التذكر ، فهو يقول إن كل
 التجارب - أو كل التجارب الهامة - تسجلها وتخزنها الذاكرة -
 ولكن بعضها يتم استبعاده من دائرة « الوعي » نتيجة عملية « الكبت »
 التي يقوم بها العقل اللا واعي - أو الباطن - باستمرار ، كجزء من
 مهمته التي تدفعه اليها الحاجة الى التخلص من القلق ، وواضح أن
 هذه النظرية قد تنطبق على حالات النسيان التي تصنعها الصراعات
 العصابية ، ولكنها لا تفسر نسيان الإنسان - مثلا لخبرات ميلاده
 وطفولته البكرة ، وللكثير من الخبرات الأخرى .

رمزية

Symbolism

تدل الكلمة على مدرسة أدبية وفنية بعينها ، وعلى أسلوب فني خاص قد يستخدمه الأديب أو الفنان ، الذي لا ينتمي إلى تلك المدرسة بالذات ؛ أما المدرسة .. فقد بدأت في فرنسا في منتصف القرن الماضي - تقريباً - في مرحلة التحول من النزعة - أو المدرسة - الرومانتيكية إلى النزعة الحديثة أو الحداثة . ومع ذلك .. فقد تضمنت المدرسة الرمزية نزعات أو اتجاهات مختلفة عديدة ، أكتكت كلها أهمية الخيال وأمكانية إقامة علاقات مباشرة بين المعطيات - أو الأشياء والمحسوسات والخواطر - التي لا تربطها علاقات في الواقع .

ورغم أن علوم اللغة والنقد - والتنظير النقدي - العربية القديمة تحدثت عن « التشبيه وأنواعه » ، كالمجاز والاستعارة والكناية بنقش المفهوم تقريباً ، كما أن الكتاب الرومانتيكيين الغربيين استخدموا « أسلوباً » ، يمكن وصفه بأنه رمزي ، رغم كل ذلك . فان الأساس الفلسفي المتعدد الاتجاهات الذي أوضحه شعراء مثل ويليام بليك أو بطلميئيس أو بودلير وميتزلينك - في بريطانيا وإيرلندا وفرنسا وبلجيكا ثم سيويدنبرج - في السويد ، يبين أن للنزعة الرمزية تصورا فكريا متكاملًا عن علاقة الفن بالواقع ، وعن علاقة عناصر العمل الفني بعضها ببعض ، يختلف عن المنطق « البلاغي » ، الذي يحكم كلام النقد العربي عن التشبيه وأنواعه ، فالرمزيون ينفون رسم عالم باطني ، من خلق قوة عليا ، يرون أنه العالم الحقيقي غير العالم الفعل الملموس ومفتاح فهمه في الوقت نفسه ، ولا يمكن فهمه إلا بالفن الذي يعيد تركيبه - وترتيبه - عناصر العالمين - الباطني والخارجي - بالشكل ، الذي يؤدي إلى إظهار « المعنى » .

وقد لا يكون المعنى موضوعيا - بل هو بالضرورة ، معنى ذاتي يراه الفنان وحده ، مثلما فعل الشعراء المتصوفة - خصوصا المتصوفة الشيعة - المسلمون ، وكل من تكلموا عن معنى « باطني » للقرآن الكريم نفسه . وقد يريد الرمزيون إقامة الصلاقة بين « المرئي » الظاهر « والخفي » غير الظاهر ، باستخدام نظام متكامل من الصور والرموز (أو العلامات) ذات الدلالة الخاصة ، حتى يتمكنوا من صياغة عالم « جديد » يتكون أساسا من عناصر العمل « الفني » وحده : الكلمات أو الألوان أو أنغام الموسيقى . . الخ . ولكن « العمل الفني » في كل الأحوال يظل متماسكا ، بل يزيد ما يتمتع به من التماسك الداخلي والخارجي .

ورغم ما تحدث عنه الرمزيون من تمتعهم بخصائص فريدة لهم - مثل الحساسية الجسدية لفاليري ورؤى بيتس وغيرها - ورغم أنهم اهتموا اهتماما شديدا بتفاصيل أعمالهم .. فإن المطلب الضروري الأساسى للفن الرمزي ، كان هو « البناء » العام للعمل الفنى ، لأن أساس الفكر الرمزي هو تصور أن « العالم » كتلة واحدة ، لا أجزاء أو شظايا متفرقة ، واعتبار الصورة الخيالية - المؤلفة - للعالم - هي الحقيقة ، بما يؤدي الى أولوية التكنيك أو « التعبير » ، حيث يصبح هو والمضمون وحدة واحدة . ويعتقد بعض النقاد أن النزعة الرمزية ، حيث تصدت - بصدق - لآزمات العصر الثقافية الروحية ، والتاريخية الاجتماعية ، واللغوية .. فانها فتحت الطريق الى كل ما يتكون منه فكر القرن العشرين .

رواية التكوين

Bildungsroman

أحد المصطلحات النقدية الألمانية التي تعود إلى القرن الثامن عشر ، ولم تنتشر وتفاعل مع نظريات الأدب والنقد الحديث إلا مؤخرا من خلال ترجمة المصطلح إلى الإنجليزية Formation-Novel أي الرواية التي تصور نمو بطلها - الذي يبدأ صبيا أو في مقتبل العمر في بداية الرواية - نموا زنيا وروحيا أو عقليا أو عاطفيا ، من خلال كشف عملية تفاعله مع معطيات تجربته الحيازية عبر عدد طويل من السنين . ومن هذا المصطلح تطورت - أو نبعت - مصطلحات أخرى تشير إلى تنويعات من نفس النوع الروائي ، مثل مصطلح : رواية التربية (التي تشير إلى التجارب الاجتماعية والروحية والعاطفية أو الوجدانية لبطلها الذي تروي الرواية

« محنته » في عبور هذه التجارب) أو مثل مصطلح : رواية النمو ، ويشير الى رواية عملية « النضج النفسى » للبطل من خلال نفس نوع التجارب المذكورة . ويمتد ان هذا المصطلح استخدم للمرة الأولى في نقد الأخوين « شليجل » لرواية « جوته » المشهورة : تدريب أو (تربية) فيلهلم مايستر (١٧٧٥) ثم تكرر استخدامه في نقد رواية الكاتب نوفاليس المسماة : هينريش فون أوفتردينج (١٧٩٩) الى أن ظهر المصطلح ثانية في فرنسا في عنوان رواية جوستاف فلوبر : التربية العاطفية . وفي القرن العشرين كتب هيرمان هيسه رواية : دميان (١٩١٩) وكتب توماس مان رواية : جبل السحر (١٩٢٤) . ورغم أن ولع النقاد الانجليز بالتصنيف أقل من ولع زملائهم الألمان ، وبالتالي فانهم على عكس الفرنسيين والألمان أقل اختراعاً للمصطلحات وللأنواع والمدارس ، فانهم يصفون روايات بعينها بأنها روايات التكوين : مثل رواية فيلدينج : توم جونز (١٩٤٩) ، ورواية جين أوستين : إيما (١٨١٦) ورواية ديكنز : ديفيد كوبرفيلد ، ورواية جويس : صورة للفنان في شسبابه (١٩١٥) كما أن العديد من روايات الأدباء الروس في القرن الماضي يمكن أن تسمى : روايات التكوين ، مثلها مثل روايات شهيرة لنجيب محفوظ مثل : الطريق ، قلب الليل ، صباح الورد وروايات مشهورة أخرى ليويسف أدريس ، مثل : العيب ، الحرام ، والبيضاء ، أو لفتحي غانم ، مثل : زينب والعرش ، أو حكاية شو ، أو ثلاثية التجليات لجمال الغيطاني ، وأيام الانسنان السبعة لعبد الحكيم قاسم .

رومانتيكى

Romantique

لهذا المصطلح تاريخ بالغ التعقيد والحسوبة ، كما أن له — دون مبالغة — مالا يحصى من الدلالات والمعاني . لقد لاحظ الباحث الأمريكى لافجوى ، ذات مرة أن لكلمة « رومانتيكى » من المعاني ، ما جعلها لا تكاد تمنى بالتعدد شيئا ، وفى كتاب « تدهور وسقوط المثال الرومانتيكى » للوكاش (١٩٤٨) احصاه لنحو ١١٣٩٦ تعريفا لهذا المصطلح ، كما أن بارزوني لاحظ أن هذا المصطلح قادر على أن يدل على كل ما يريده أى كاتب من المعانى ، وهو يشسّر إلى استخدمات له تدل على معانى : جذاب ، متحفظ ، عاطفى ، خيالى ، بلا شكل ، استهوائى ، خصب ، بطولى ، لا عقل ، حسى ، غامض ، بدوى ، بدائى ، زخرفى ، واقعى ، فبى ، غير حقيقى ، غبر

انفعالى ، متظاهر ، ذاتى ، انمزالى ، شكلى ، معنوى ، انسياسى ،
طبيعى . . الخ ، حتى يصل الى مفاهيم ، جسور . اجتماعى ،
وحش .

بدأ استخدام أصل المصطلح فى روما بكلمة « رومانسى » .
التي كانت صفة تطلق على العاميات الإيطالية المتباعدة عن اللاتينية ،
التي كانت لغة السلم والمعرفة ، أى ان « رومانسى » كانت تعنى
المتكلم الرومانى بلاتينية شعبية .

ثم كانت القصص والحكايات الخيالية هى أول ما عرف من
المؤلفات بهذه اللغة ، وأطلق عليها - لهذا السبب ربما - اسم
رومانى أو رومانسى . وبهذا الاسم . . عرف أيضا أى « كتاب
شعبى » ملء بالمغامرات الخيالية ، والشطحات العاطفية ،
والانفعالات ، والأعمال الغريبة التي لا ترقى الى مستوى الأساطير
القديمة وأربابها وأبطالها .

وفى القرن السابع عشر . . أصبحت الحكاية أو الرواية من
هذا النوع ، أى ال « رومانسى » صفة لكل عمل أدبى غريب المكان
والموضوع مثير للخيال مسرف فى مبالفته عن مشاعر أبطاله وسلوك
شخصياته وسحرى . ولكن الفرنسيين كانوا هم الذين فرقوا بين
كلمة رومانيسك بالمعنى السابقة ، وبين كلمة رومانتيكى
Romantique التي أصبحت تعنى : الرقيق ، الحنون ، المشتاق
الشاعرى ، العاطفى ، الحزين ، واستخدمها الانجليز بهذه المعانى
ومثيلاتها المذكورة منذ القرن ١٨ ، وتبعهم الألمان . (انظر :
رومانتيكية) .

رومانتيكية

Romanticism

لا حصر للتعريفات الممكنة لهذا المصطلح ، الذي يشير إلى مذهب أو مدرسة كاملة ، من المدارس التي ظهرت في القرن التاسع عشر في ألمانيا وفرنسا ، ثم إنجلترا وأمريكا ، ثم قبل عودتها إلى فرنسا وانتشارها في العالم كله ، وشملت كل أصنواع الفنون والفكر : من موسيقى ، وأدب ، ورسم ، ونحت ، ومسرح ، وفلسفة ، وتاريخ ، واجتماع ، وسياسة ، وعلم نفس الخ . . كما يشير المصطلح نفسه إلى « نزعة » ، وجدت قبل القرن الماضي بكثير ، منذ أشعار المصريين القدماء والبابليين واليونانيين ، وقصصهم عن البطولة والحب - وملاحمهم . ولكن الملامح «المحددة» للمدرسة «الرومانتيكية» بدأت تتخذ شكلا ، ومضمونا متماسكا منذ ظهرت في ألمانيا جماعة :

« الماصرة والانفصاع *Sturm und Drang* في سبعينات القرن الثامن عشر ، وهي الجماعة التي استعارت أفكارها عن الارتباط بالطبيعة والفطرة .. وعن النبيل الأصيل في الانسان الفرد البسيط البدائي او الريفي أو (الساذج) .. من الفرنسي جان جاك روسو ، واستعارت أفكارها عن عظمة النماذج الشعبية من الألماني هيردر ، وأفكارها عن الواجب الأخلاقي من الفيلسوف الألماني المثالي كانط ، وعن الملامح المشتركة للامة من المفكر والفيلسوف الألماني المثالي فيخته ، وعن التمايز المطلق لكل فرد وحقه في الحرية الكاملة وفي الحب وفي العمل - من المفكر والناقد الألماني شيلينج (وبذلك كان نصيب الفكر الألماني في تكوين أسس الرومانتيكية ، أكثر من نصيب الفكر الفرنسي ، رغم ولع الألمان بأن يضربوا أمثلة على صدق الرومانتيكية في التعبير عن الانسان ، من أعمال شكسبير الانجليزى) . وقد ارتبط ظهور الرومانتيكية بحالة الغليان الثورى ، التي اجتاحت غرب أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر ، وكان النظام السائد - الفكرى والاجتماعى - يحاول أن يؤكد أنه قائم على أسس عقلية ، تعتمد على التوازن المحسوب ، والقواعد الصارمة ، والثبات المطلق والتكرار المنتظم بالصورة التي قممتها المدارس والنزعات « الكلاسيكية الجديدة » و « الآلية » و « العقلانية » . ولذلك .. فإن آلرومانتيكية ارتبطت بالثورة على هذا النظام - في الفكر والفن والسياسة والبناء الاجتماعى . أى انها تتجاوز فكرة العودة للطبيعة ، كبديل للاستطناع والافتعال الاجتماعى ، وتتجاوز فكرة « اللاوعى » كينبوع ومخزن للمشاعر الفطرية والفرائز المكبوتة ، وبصفته بديلا للعقل الواعى المنضبط المتوازن : ومزجت كل ذلك فى بوتقة ذات جوانب عديدة ، بعضها شديدة التناقض : فتبجيد النزعة الفردية يقابله إيمان بالجماعة (الحشد - الأمة - القبيلة) والخلم بالمستقبل المتحرر من كل قيود الماضى ، يقابله حنين مهووس إلى الماضى وإلى التاريخ ، وتلقائية الطفولة وخروجها البرى على أى

قاعدة أو قانون بشكل حسي ومباشر ، تقابلها الرغبة في خلق الرموز المدروسة بعناية ، وذات الدلالات المحسوبة .

ومن المتفق عليه ان « الرومانتيكية » كتيار فكري فلسفي وسياسي وفني ، لعبت بالنسبة للقرن التاسع عشر في الغرب ، نفس الدور الذي لعبه تيار « الحداثة » بكل اتجاهاته بالنسبة للقرن العشرين ، وذلك رغم ان الكثيرين يؤكدون ان الغرب (وربما العالم كله بعد ذلك) ما يزال يعيش عصرا « رومانتيكيا » بشكل أو بآخر .

فالرومانتيكية عند ظهورها في ألمانيا وفرنسا في نهايات القرن الثامن عشر ، وانتقالها الى إنجلترا وأمريكا ثم عودتها المتأخرة الى فرنسا ، سيطرت على فكر ثلاثة أجيال (من تسعينيات القرن الـ ١٨ حتى أربعينيات القرن الـ ١٩) وعلى حساسيتهم وأساليبهم في الابداع والعمل : ولكن مضامينها الأساسية ما تزال من المضامين الأساسية للعقل الحديث ، وخاصة الاهتمام بالجوانب السيكولوجية والاجتماعية في وقت واحد ، وانفعاليتها التعبيرية ، وما يكن فيها من نزوع عديم مع الخوف المزمع من « العلم » ذاته : خوفا يصل الى درجة الاقرار به ثم تمجيده بطريقة تقربه من الهوس الديني .

وخاصة أيضا مع قدرة الرومانتيكية على التلون بالوان كل ثقافة قومية مهما كان بعدها عن الثقافة الغربية (مثلما حدث عندما منذ اوائل القرن العشرين ، أو قبله بقليل على أيدي : أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ، ومعروف الرصافي وميخائيل نعيمة والأخطل الصغير ، وعباس العقاد والملازني ، وعلى طه وإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل وأبو القاسم الشابي ٠٠ الخ ٠٠ في الأدب . ومثلما حدث في الصين وفي اليابان والهند وتركيا وإيران في الفترة نفسها) .

زمان

Time

كان اكتشاف الانسان لحقيقة « مرور الزمن » علامة كبرى على تطور العقل الانساني ، وعلى نمو قدراته - أو ملكاته - الإدراكية ، وعلى تمييز الانسان تميزا مطلقا عن غيره من المخلوقات . ورغم أن علم الفيزياء الحديث - بعد نيوتن - اكتشف أن « الزمان » طرف أبدي في ثنائية مطلقة مع المكان (انظر : المكان - الزمان) أو أنه طرف في « رباعية » أطرافها الأخرى هي : المادة والحركة والمكان ، باعتبار أنه يستحيل أن « يوجد » أحد هذه الأطراف دون وجود الآخرين ، وأن وجود أحدها يعني « حتمية » وجود الآخرين أيضا ، رغم كل ذلك ، فإن « الزمان » يظل اشكالية مستقلة في كل من علم النفس والفلسفة وفروعها : فلسفات المعرفة والعلم والتاريخ .

ومع ذلك فلا بد لمعالجة اشكالية الزمان أن نبدأ بالفيزياء ،
ومن ارتباط الزمان بالمكان ، فإذا كان للمكان ثلاثة أبعاد ، فإن
للمكان بعداً واحداً : إلى الأمام . وإذا كان المكان يعبر عن انتشار
الأشياء المتواجدة سوياً ، فإن الزمان يشير إلى تتابع وجود الظواهر ،
اذ تحول الجديدة محل السابقة : فالزمان لا ينعكس ولا يوتد إلى
الوراء ولا إلى الجنب . والزمان ، رغم أن « علاماته » هي توالى
الأشياء والظواهر التى تتابع « فى داخله » فإنه هو الذى يحكم
عليها - فى العمليات المادية - بأن يكون تتابعا فى اتجاه واحد ،
من « الماضى » إلى « الآن » إلى « المستقبل » .

والانتباه إلى هذا « التتابع » هو ما اعتبره علم النفس
الحديث - منذ سيجموند فرويد - ومدرسة التحليل النفسى
بالذات - هو الأساس الرئيسى لنمو « الوعى » عند الشخص
(وانفصاله عن اللا وعى) وهو الصلابة على بدء ما يسميه
فرويد - العمليات النفسية الواعية ، أو عمليات الدرجة الثانية :
فالعمليات الأولى - المرتبطة باللا وعى - لا تدرك الزمان ، ولكن
العمليات الثانية تبدأ بإدراكه ، حين يبدأ الذهن فى « الوعى »
بالمسافة بين ظهور الرغبة وبين اشباعها ، ثم حين يبدأ عمل
« الذاكرة » القادرة على استدعاء أحداث سابقة من « الماضى » إلى
« الآن » أو « الحاضر » فيدرك الذهن المسافة بين بعضها والبعض ،
التي هي نفسها « الزمن » ، وحين يبدأ الوعى فى اكتشاف الشخص
لـ « ذاته » فيدرك فى اللحظة نفسها أن هذه « الذات » لها عمر
أو « تاريخ » فيتجلى للذهن - من هذه العمليات الثلاث - مفهوم
« الزمن » المجرد .

وطرحت مدرسة علم النفس اشكالية الزمن ، ومسألة كيفية
ادراك الانسان له واستجابته لحقيقة مروره واستحالة استرجاعه ،

من زوايا مختلفة ، تدور كلها حول احتمالين : الأول هو أن ادراك مرور الزمن يعتمد على الحدس - كما قال كانط ، والثاني هو أنه - بالعكس - عملية « معرفية » نحتاج الى مؤشرات تدل على « حركه الزمن » وليس على « الزمن » ذاته . وطرحت أيضا مسألة علاقة « الذاكرة » بالزمن - أو بادراكه على المستوى الشخصى (فأصبح هناك زمان فردى - نسبى) . . . طرحت أيضا العلاقة بين معرفة التاريخ الاجتماعى ، وبين ادراك الزمان التاريخى (فأصبح هناك معنى اجتماعى للزمن) . . وهذا غير الزمان الكونى ، المرتبط بمعرفة التاريخ (الفلكى) للكون وهنا يصبح الزمان نسبيا تماما ، إذ أن « الآن » الذى يعيشه من ينظر الى « الشمس » من الأرض - مثلا - يكون قد مضى عليه نحو ثمانية دقائق « فى الشمس » نفسها . . التى يستغرق الضوء المنبعث منها تلك الدقائق فى الوصول الينا ، فنراها « الآن » . . ولكن بعد ثمانية دقائق ، فالآن هنا هو « ماضى » هناك . . وبذلك تعود اشكالية الزمان الى العيزية مرة أخرى .

الزنجية

Negretude

ظهر هذا المصطلح - خيالات الثلاثينات - على أيدي المثقفين الأفارقة السود في فرنسا . وربما كان الشاعر ليوبولد سنجور - رئيس السنغال الأول فيما بعد - ومع الشاعر والكاتب المسرحي إيمي سيزير والمفكر السياسي فرانز فانون (من تاهيتي) ، هم أبرز من أعربوا عن المفهوم الرئيسى لهذا المصطلح ، كما كانوا من أهم من ساهموا في نقده وتهديله أيضا . ويشير مصطلح « الزنجية » - في بدايته - إلى احساس الشعوب الأفريقية السوداء « أو الزنجية » ، خصوصا في المناطق الناطقة بالفرنسية (غرب أفريقيا) ، بأنها ذات ميراث ومصير واحد مشترك ، انتقل أيضا -

مع الهجرة القسرية أو التلقائية - الى جزر الكاريبي ، وأمريكا الوسطى ، وجنوب الولايات المتحدة . (انظر : الجامعة الأفريقية) .

وكانت الدلالات الأولى للمصطلح ، تشير الى مجرد رفض قيم العصر الاستعماري (التي احتقرت ثقافات الرقبيا الأصلية) وتمجيد الماضي الأفريقي بشكل عاطفي ، والحنين الى اتساقه ، وتوازن المجتمع الأفريقي القبلي القديم وجماله ، حيث اعتبر مجتمعا قام في تناغم مع الطبيعة ، والتعاطف والبداهة الفطرية ، في تناقض مع أسس المجتمع الأوروبي (الاغريقي الأصل) القائمة على المنطق والتفكير العقلاني . ولكن النقد الذي قام به ثلاثي سينجور وسيزير وفانون لمفهوم « الزنجية » الأول ، أثبت أنه مفهوم ينطلق من تصورات أوائل الرومانتيكين الفرنسيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وأن الثقافات الأفريقية أنتجت فكرا عقليا عمليا يقوم على المنطق ، ومعطيات الحواس مثلما أنتجت جوانبها العاطفية والبدئية . وبين هذا النقد أيضا أن « الزنجية » أفادت فائدة عظيمة في تأصيل الثقافة الأفريقية الحديثة ، رغم أنها أضافة بل ذلك بدأت من منطلقات لرفض الحقائق الفكرية المعاصرة ، وتمسك بصورة عاطفية بالماضي الثقافي الأفريقي .

وكان الفيلسوف جان بول سارتر من أوائل من سسحوا الى تطوير فكر « الزنجية » في مقدمته المشهورة باسم «أورفيوس الأسود للمجموعة التي جمعها سينجور من الشعر الأفريقي » وفي السنوات الأخيرة . تطورت أفكار « الزنجية » تطورا جذريا في سسحها للكشف عن روابط الثقافة الأفريقية المختلفة السوداء والعربية وأصولها ، وما تأثرت به من الثقافات الفرعونية والقبطية والاسلامية وتفاعلها مع الثقافة الغربية منذ القرن السادس عشر .

الشخصية القومية

National Character

شاع هذا المصطلح شيوعا كبيرا في الأدبيات السياسية والاجتماعية والنفسية ، حتى في كتب التاريخ ، وعلم الحضارة ، وعلم الاجتماع والحضارة المقارن ، وفي علم الانسان (أنثروبولوجي)، وغيرها خلال القرن العشرين في الغرب ، وفي الصالمة الثالث على السواء .

ولقي هذا المصطلح التأييد ، كما لقي الإنكار والنقد على السواء ، لأسباب مختلفة علمية أو سياسية . يعتقد أن دي توكفيل ، كان أول من استخدم هذا المصطلح في كتابه : « الديمقراطية في أمريكا » عام ١٨٣٥ . ولكن يعتقد أيضا أن المفكرين الألمان سبقوا دي توكفيل إلى صياغة هذا المصطلح ، أو إلى ما يشبهه ، من خلال

بحثهم عن الأسس الثابتة ، كملامح نفسية وثقافية ، تجمع بين أفراد
« الأمة » الألمانية ، وتميزهم عن غيرهم على اختلاف أوضاعهم
الاجتماعية ، أو انتماءاتهم الاقليمية .

ومع ذلك .. فان كتب التراث العربي - خاصة - كتبه الأدب
والتاريخ والقصص ، تحفظ لنا محاولات مبكرة ، لتحديد الخصائص
المميزة للعرب نفسيا وثقافيا وسلوكيا في مواجهة الخصائص المماثلة
المميزة للروم (البيزنطيين) ، أو الفرس ، أو الزنوج ، أو الهنود ..
وبالإضافة الى هذه الخصائص المميزة نفسيا وثقافيا وسلوكيا للأمة
الواحدة عن غيرها من الأمم .. فقد أضاف علم الاجتماع الحديث -
وبوجه خاص منذ دراسة أرنست باركر عام ١٩٢٧ عن الشخصية
القومية ، ثم دراسة روث بينيدكت عام ١٩٤٦ باسم « زهرة
الكريزانتيم والسيف » حول الشخصية اليابانية - الى الخصائص
المميزة للأمم ، المؤسسات والبنى الاجتماعية الخاصة (مثل : شكل
واسلوب بناء وممارسة عمل المؤسسات الدينية والعسكرية ،
والادارية .. الخ) ، وأضاف أيضا اسلوب الأمم في بناء وممارسة
علاقاتها بالآخرين .

ومع ذلك .. فقد عمدت فروع مهمة من علم الاجتماع ، وعلم
النفس الجمعي الحديثين الى اكتشاف الجوانب المقابلة من نفس
مفهوم الشخصية القومية ، مثل مفهوم الشخصية الطبقية الكامنة
في اطار الشخصية القومية ، وهو ماركز عليه الماركسيون التقليديون
قبل تأثرهم بفكرة ماكس فيبر عن « النفسية الاجتماعية » ، ومثل
مفهوم الشخصية الطائفية التي ركز عليها علماء اجتماع أمريكيون
وفرانسيسيون واسرائيليون ، ويشير هؤلاء في تقديم لمفهوم الشخصية
القومية الى غموض مفهوم « الأمة » ذاته ، على أساس أنه ليس
ضروريا أن تكون الأمة الواحدة مجتمعا واحدا ، أو منطقة ثقافية

واحدة ، أو دولة موحدة سياسيا • وعلى أساس أن المجتمعات الصناعية الحديثة المفتوحة على الصمام ، لا تتفتح بوحدة متماسكة ثقافيا • ويؤكد تيار آخر أنه ليس ضروريا أن تكون « الشخصية القومية » ذات نموذج متجمد عبر التاريخ كله ، وأن ثبات الخصائص المميزة للأمة هو ثبات نسبي ، وأن التنوع في إطارها الواخذ والتطور في خطها المتماسك ، هو الأقرب لطبائع الأشياء •

والحقيقة أن شعوبا كثيرة بدأت التعبير عن احساسها باختلافها وتمايزها عن الشعوب الأخرى ، بوضع الشعوب المختلفة في وضع دولي ، فاليهود اعتبروا الآخرين أغيارا ، ووصف الإغريق ، ثم الرومان كل الآخرين بأنهم برابرة ، وشاركهم في ذلك الصينيون والفرس ، واكتفى الهنود بوصفهم للآخرين بأنهم أغراب • وكان ذلك في ظل ثقافات ، قامت على الاستعلاء العنصري على الآخرين ، أو على الخوف منهم والاكتفاء بالذات •

واخذ المفكرون والمؤرخون المسلمون العرب من أسلافهم ، ومن الفكر السياسي اليوناني منهج التمييز بين الأمم ، ولكن تراثهم - حتى ابن خلدون على الأقل - يوضح أنهم أقاموا التمايز على أساس نوع الحياة بدوية أو حضارية ، ونوع الثقافة ، ومستوى الانتاج الحضارى المادى كما فعل ابن صاعد الأندلسى فى كتابه : « طبقات الأمم » ، وكان هذا هو اتجاه المسعودى ، ثم ابن اياس فى وصفهم حتى للفزاة المغول - الوثنيين - ثم الأتراك المسلمين ، وكذلك فعل الجبرتى ازاء الفرنسيين بصد ابن اياس بنحو خمسة قرون • ولكن دراسة الشخصية القومية بالمعنى الحديث - فى القرن العشرين - اعتمدت على علمين حديثين ، هما : فلسفة التاريخ والتاريخ الاجتماعى من ناحية ، وعلم النفس الاجتماعى والشخصية الفردية من ناحية ثانية •

وشهدت القرون الـ ١٧ ، ١٨ ، ١٩ تناميا في هذه الدراسات - قبل العلمية - ثم المزودة بمناهج علمية ، دون نظرة علمية حقيقية في أوروبا ، وقد قامت هذه الدراسات على البحث عن مميزات وخصائص كل أمة ، في نوع سلوكها وطريقتها الغالبة في التفكير ، وعلاقة لغتها وثقافتها - السائدة بمستوى تطورها الحضارى والانتاجي . ولكن هذه المناهج والدراسات .. ظلت مقصورة في التطبيق على الأمم الغربية وشخصياتها القومية .

أما نظرة الدراسات الغربية للشخصيات القومية لأمم الشرق ، فقد ظلت قائمة على المواقف الموروثة من النصور الوسطى ، وتصيباتها الدينية والعرقية والثقافية ، وإن أضيفت إليها دواعي المصالح الجديدة ، التي توارث وراء المناهج نفسها أو حاولت ذلك .

ومع هذا فيمكن القول بأن الألمان ومفكرى شعوب وسط أوروبا التي قهرها الروس والنمساويون ، وضعوا أسس مناهج موضوعية لدراسة وتحديد ملامح الشخصية القومية : وعلى رأسها معايير تداخل اللغة والثقافة ، وأنماط السلوك ، وأنواع العمل الانتاجي ، وعلاقات وعادات العمل ، والروابط الاجتماعية .

والحقيقة أن المدرسة البنيوية التي انطلقت على أيدي مفكرين من الألمان والفرنسيين ، وعلى أساس دراسة العلاقات بين الأنظمة الاجتماعية ، كملاقات القراءة والأسرة ، وبين الأساطير واللغة والرموز الاجتماعية ، الحقيقة أن هذه المدرسة لعبت دورا مهما في تطوير دراسة وتأسيس نظريات « واقعية » عن الشخصية القومية .

وكانت بداية التطبيق الناجع لهذه المعايير وبدافع نفى واضح ، هو ما قام به الأمريكيون في اليابان عقب الحرب العالمية الثانية ، ولكن بعض علماء الغرب عادوا في الخمسينات وما بعدها يشككون في هذه المعايير ، وينتقدونها على أساس ، أنها تصلح فقط لتصنيف مجتمعات بدائية صغيرة ، لا مجتمعات ضخمة ومتطورة ومفتوحة ، وعلى أساس ضرورة الفصل بين العوامل الاجتماعية ، والعوامل السيكولوجية في تكوين هذه الشخصية *

تسجيى

Pop-Popular

ظهر هذا المصطلح - فى إطار الثقافة الغربية أولا - منذ أوائل الخمسينات ، لكى يشير الى أنواع بميتها من فنون الغناء والموسيقى والرسم والشعر ، تستخدم عناصر رمزية أو جمالية - بميتها - استخداما محسوبا لضمان شيوعتها بين الجماهير ، وبوجه خاص بين الشباب .

ومن المنطقى بالطبع أن كل ثقافة مركبة كبرى ، لابد أن تنتج فنونها الشعبية ، التى تشيع بين جماهير العامة ، وتستلهم فى الاحتفالات والتجمعات الاحتفالية والشعائرية ، وفى ليالى السمر وغيرها : غير أن الجديد كان التخطيط المدروس لانتاج هذه

الفنون ، وترويجها من وجهة نظر تجارية ، رغم أن الاستعداد
نفسه لم يكن تجارياً . ورغم أن المصطلح *تشيس* وتبلور في الجزء
الإنجلو سكسوني من الغرب (بريطانيا وأمريكا الشمالية)
فإن التعبير الألماني *Volkstunlich* ، ومن التعبير الفرنسي *Populaire*
ثم استوردته كل الثقافات الأخرى المرتبطة بالثقافة الغربية من
اليابان إلى أمريكا اللاتينية وشرق أوروبا ، حيث دخلت مجالات
التعليم والعمل جيل ، أطفال الحرب الثانية ، وخابت آمالهم في
وعود الجيل السابق ، وبدأ انفصالهم عن ذلك الجيل وتقاليد
وبدا انفصالهم بالتالي عن التراث الجليل لثقافتهم نفسها . أنها
نفس الفترة التي ظهر فيها مسرح الغضب والموت . الخ . تجلت
هذه الفنون الشعبية الحديثة في موسيقى البوب التي تنسب إلى
الغرب الأمريكي في القرن الماضي (وأصولها اسكتلندية وإيرلندية
وجرمانية واسكندنافية) وفي توتر إيقاعات موسيقى العشرينات
(عصر الأزمة الكبرى) وساعدها اختراع الجيتار الكهربائي ،
الذي ساعد الفرق المحدودة العدد على إصدار ضوضاء صسوتية
صاخبة ، واختراع جهاز الترانزستور المحمول . ومع ظهور المذي
الأمريكي ، بريسلي ، ثم فرق البيتلز والرولينج سستونز في
بريطانيا . . . بدأ الأمر كأننا الثقافة الغربية تعيش مرحلة ثورة
اجتماعية ثقافية شاملة ، خاصة مع انتشار مسرح الموت والغضب
ومع ظهور « شعر » أو « قصائد الجاز » السهلة والاثارية ، والمليئة
بالجنين للصدق والطبيعة (في مدارس شعراء ليفربول) ، ووصل
الأمر إلى الرواية - يظهر رواية « اللارواية » ، وإلى السينما
ظهور الموجة الجديدة ، حيث يغلب الموقف النقدي واللامبالي ، وعلم
الاحتمام بالأحداث الكبرى ، إنما بالوقائع العادية الناتجة - في
حياة البشر العاديين - من تلك الأحداث الكبرى ، التي لم يكن لهم
رأى فيها ، ثم انتقال التأثير إلى الفن التشكيلي ، الذي يبرز بقوة
في زخارف الملابس والموتوسيكلات والسيارات ، ثم في أنواع من

المباني واثاث المنازل ، ثم في أنواع المنتجات الفنية الشعبية
كمسلسلات التلفزيون ، والعروض المسرحية الجيدة في الحانات ،
وقاعات الرقص وهي الشوارع .

وعلى المستوى النظري .. اكتشف النقاد تأثير هذه الموجات
على الأدب والدراما والسينما في شكل الواقعية الجديدة ، وارتباطها
بظهور أشكال للتعبير الفني ، تسعى لإعادة انتاج التراث الثقافي
اليدهائى وتراث العصور الوسطى ، من خلال رؤية نقدية وقومية
أيضا ، للثقافات الرسمية السائدة .

الشكلية

Formalism

في الفلسفة لم تتمكن هذه النزعة من نزعات التحليل الفلسفي ، من أن تتحول الى مذهب متكامل ، رغم أن اسمها تحول الى واحد من أخطر مصطلحات الفكر الحديث في التحليل الاجتماعي والنفسى ، وفي علم النقد الأدبى ، والتحليل التاريخى .

إنها النزعة التي استعدها فلسفة إيمانويل كانت الثنائية من فكرة أفلاطون ، عن علاقة الشكل بالمضمون (أو المبنى والمعنى بتعبير الفلاسفة العرب) ، وتحولت عند كانت الى تصور تأمل عن

ثبات الأشكال ، مع تغيير المضامين أو العكس ، حيث يثبت المعنى
وتتغير الأشكال .

وكانت فلسفة هيجل الجدلية انتفاضة على هذا التصور من
ناحية ، كما كان تحليل الموسوعيين الفرنسيين رفضاً - في جوهره -
لفكرة ثبات أى من طرفي معادلة الوجود . ولكن الظاهرانية
والوجودية منذ أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن قطعتا الطريق
على تطور النزعة الشكلية الى منهج كامل ، وأصبحت « الشكلية » -
كمصطلح - تعبيراً عن محاولة فهم الجوهر بتحليل مظهره :
الدخول الى المعنى من أبواب مبناه ، حيث لا يمكن الفصل بين الجلد
والجسم ، ولا بين محيط الدائرة وتجسدها المياني .

وفي الفن ترجمها الأكاديميون في كل من المشرق والمغرب
العربي بـ « الشكلانية » ، وبهذه الترجمة . . ذاعت مؤخرًا .
انه مصطلح يشير الى إحدى المدارس الجمالية النظرية - في الفن -
الكثيرة التي تطورت في أوروبا منذ أوائل القرن . وقد تطورت
« الشكلية » على أيدي « جمعية دراسة اللغة الأدبية » الروسية ،
التي أسسها فيكتور شكولوفسكي عام ١٩١٧ .

وتتلخص أفكارها في القول بأن الفن هو الأسلوب ،
والأسلوب هو التناسق المعنوي ، وهو التكنيك ، وهو الصنعة
الفنية ، وأن التكنيك ليس مجرد طريقة صياغة العمل الفني ،
وانما هو مساو لقدرة العمليات التي استخدمت لصنعه على حد قول
شكولوفسكي في كتابه « نظرية النشر » ، وقد شاركه في صياغة
نظرية الشكلانية كل من جيرموفسكي واينغناوم وجروسمان .

وقد ازدهرت هذه المدرسة في وطنها الأول (روسيا
السوفيتية) حتى عام ١٩٢٧ ، حين بلغت ملائمة للايديولوجية
الماركسية بنظرتها للفنان ، باعتباره « حرفياً » صانع الكلمات .

أي « عاملا » ينتج كلاما مصاغاً في « شكل » . يمكن شكل الواقع الخارجي . ولكن الأيديولوجيين السوفيت عمادوا فتشككوا فيما اعتبروه نزعة ارسطوطراطية ، أو متعالية على الواقع في المدرسة الشكلية ، وتم تشيئت الجماعة وأصابها الانحلال ، ولكن تأثر هذه المدرسة انتشر في الغرب ، والتقى بالفكر مماثلة عند ادجار آلان بو في الشعر ، وهنري جيمس في الرواية ، وسانتايانا في الفلسفة ، وتلميذه اليوت في كل من نظرية النقد والشعر والدراما ، وفيما أصبح يعرف بعد ذلك باسم « النقد الجديد » أو النقد الشكل الجمالي ، الذي عثر لنفسه على جلور تصاحب « الشكلانية الروسية » عند اللغويين والبنويين ، وحتى عند الماركسيين الجدد في فرنسا وألمانيا وسويسرا والولايات المتحدة ، وكثير منهم من أصل روسي أو بلغاري .

ولكن للنزعة الشكلية وجود أيضا في علوم أساسية أخرى ، كالرياضة ، حيث رأى هيلبرت (١٨٦٢ - ١٩٤٣) واتباعه ، استنادا إلى منطق أرسطو الشكل القديم أن الأساس الضروري الوحيد للرياضيات ، هو « تشكيلها » الصحيح بالبرهان على التماسك الداخلي للصفة المطروحة ، وفي علم الاجتماع . . حيث رأى جورج سيميل في بداية القرن العشرين أن أهم ما يتجزه هذا العلم ، هو تحليل شكل العلاقات الاجتماعية ، والمقارنة بين مجتمعات تماثل أشكال علاقاتها الاجتماعية ، بينما تعيش مراحل أو ثقافات مختلفة .

تشيئية

Ohosism

أحد المصطلحات الرئيسية التي ابتكرها الأدب الفرنسي المعاصر ونقده الفرنسي أيضا من الخمسينيات ، وخاصة مع موجة : « الرواية الجديدة » التي تزعمها الروائي الفرنسي آلان روب جرييه ، ولم يكن جرييه نفسه هو الذي صاغ المصطلح رغم كتاباته النظرية العديدة والمشهورة ، وحتى في كتابه المشهور « من أجل رواية جديدة » الذي ترجم في مصر إلى العربية بعنوان : نحو رواية جديدة . ولكن صاغ المصطلح - في أحد الآراء الناقدة الفرنسي الكبير رولان بارت ، وفي رأى آخر الناقدة وعالمة اللغة وفيلسوفة

المعلم جولييان كريستيفا ، وإن كان الكثيرون يعتقدون أن سينون دي يوفوار هي أول من استخلم المصطلح في روايتها :
المنعوق .

و « الشيئية » بشكل عام هي نزعة الاهتمام بالأشياء (التافهة عادة) التي تحيط بالناس ، أو بالشخصيات الفنية التي يرسمها الأديب ، دون اهتمام حقيقي بالإنسانية هذه الشخصيات ، ولكن مع تطور الفلسفة الكامنة وراء هذا الاهتمام ، شرع الأدباء يرسمون الشخصيات الإنسانية نفسها بالطريقة ذاتها ، أي بوصفهم أشياء فيما أصبح يعرف بـ « تشيؤ » الإنسان ، أو تحول الإنسان إلى مجرد : شيء أو أحد العناصر الجامدة في البيئة ، مفعول به دائما وليس فاعلا أبدا .

بدأت نزعة الشيئية مع ظهور موجة الرواية الجديدة في فرنسا مع نهاية الخمسينيات تقريبا (وخصوصا في كتابات آلان روب جرييه) وتمثلت في البداية في الأسراف في وصف (أو رسم) تفاصيل الأشياء الجامدة في البيئة المحيطة بالشخصيات الإنسانية - كوصف جرييه لنمرة طباطم ، أو علبة سينجار - وذلك دون وجود رابط فني بين الشيء الموصوف بدقة شديدة وأسراف مستفيض ، وبين الحدث الدرامي أو الشخصية الفنية ، إذ يكتسب الشيء أهميته من اهتمام الأديب به - في حد ذاته - وليس من علاقة الشيء بالحدث ولا بالشخصية في القصة ، وتطور هذا المفهوم في قصص هيلد سهايمر الألماني ، وفي الدرامات المسرحية لكل من دورينمات السويسري ويونسكو الروماني الأصل الفرنسي الجنسية واللغة ، فيما أصبح جزءا من المنظور العام - الفلسفي - لموقف العبث (اللامعقول) وتمثل التطور في تحويل البشر أنفسهم أو الشخصية الإنسانية (الفنية) إلى شيء :

مثل السيدة المنتمة في مسرحية دورينمات . الزيارة » التي نكتشف ان معظم أعضائها جسدها صناعية . . بينما يتحول الرجل الذي يحبها - وتريد الانتقام منه - الى « كم مهمل » تسمى البقلة الى التخلص منه « كشيء » ضار زائد عن الحاجة . ولكن يونيسكو وصل الى درجة وضع الشخصيات في صناديق القمامة . وكان هذا التصور نابعا من فلسفات تقصد المجتمع الغربي التي ترى أن هذا المجتمع يقضى على إنسانية البشر ، وقد أثر هذا المنظور - ونفس التكتيك على عهد لا يستهان به من الأدباء العرب منذ منتصف الستينيات . ربما كان أشهرهم ، بهاء طاهر وإبراهيم أصلان في القصة ، وميخائيل رومان ومحمود دياب في بعض مسرحياتهما ، وصنع الله إبراهيم في الرواية .

وتكرر رولان بارت رفع معنى المصطلح الى افق فلسفي أكبر ، حين قال ان الشيئية تعني تحويل الشخصية الإنسانية نفسها (في الأدب) الى « شيء » من أشياء العالم الاجتماعي الحديث ، بسبب هيمنة هذا العالم الاصطناعي او المصطنع على الانسان ، الذي تحول من أفراد متميزين ومختلفين (لكل منهم شخصيته وسماته) الى أنماط متشابهين ، مكررين ، ليست لهم شخصيات ، وإنما لهم ملامح نفسية وفكرية متشابهة ومكررة ، يختارون نفس الأشياء ويسلكون بطريقة واحدة ، ولا يفكرون وإنما أفكارهم ردود أفعال وتلبية لأوامر لا يعرفون مصدرها ، كالعمى ذات الخيوط في مسرح المرائي .

الصدمة الثقافية

Culture Shock

الآزمة الفكرية - النفسية - التي يفترض أن يعانيها من يجدون أنفسهم في وسط ، أو في مواجهة ثقافة غريبة ، وقد تكون المواجهة تلقائية ، مثل تلك التي عبر عنها كثيرون من الرحالة ورجال الاربعيات التبشيرية الغربيون منذ القرن السابع عشر على الأقل ، وقد تكون مواجهة قسرية ، مثل تلك التي واجهتها شعوب الشرق ، والجنوب ، حين فوجئت بجيوش الغرب ، وموظفيه ، وتجاره يفرضونها ويقيمون « ضواحي » ثقافية غريبة ، وسط الثقافات المستقرة القديمة (وقد عبر مؤرخنا عبد الرحمن الجبري عن مثل هذه الصدمة - بصورة رائمة - في تاريخه للحملة الفرنسية ، وتحدث في البداية مدهولا ومصموما فعلا : ثم بدأ

حديثه يأخذ طابع الانبهار ، ثم أخذ طابعا نقديا وموضوعيا مع مرور الوقت) *

وفي المقابل ٠٠ فان كتب الرحالة والمبشرين (وعليها اعتمد علماء كبار مثل ماركس في كتابه عن نمط الانتاج الآسيوي ، أو فريزر في كتابه عن ديانات الانسان البدائي : القوس الذهبية) تمكس هذه الصدمة ، التي يعيشها « الغاوي » حينما تحاصره الثقافة الغربية ، وهنا نجد التعبير عن الازدراء ، أو التعالي أو الرغبة في تأكيد التفوق والانفصال أو الاتجاه الى تعميم احكام مستمدة من ثقافة الكاتب المنتمى الى الثقافة الغالبة ، ومن تاريخها ، على الثقافة المغزوة ، التي تتحول الى « موضوع » لـ : « ذات » الثقافة الغالبة . (ويقول بعض علماء تاريخ التحليل النفسي ان امراضا نفسية كثيرة ، من السادية - التلذذ بتمذيب الآخرين أو الرغبة في تحويلهم الى اشياء وموضوعات للاستهلاك أو للدراسة - الى هوس النظافة ، تنتج كثيرا في مثل هذا الموضع) *

ورغم ان المصطلح قليلا ما يستخدمه علماء الانثروبولوجيا أو علماء الاجتماع - الا في السنوات الأخيرة - ورغم انه مصطلح روجه كتاب كتب الرحلات والصحفيون أساسا - خصوصا في تحقيقات الرحلات وفي الكتابات الفكاهية - فان سوروكين (أحد أعلام علم الاجتماع الأمريكي الأوائل) يعتقد في قدرة هذا المصطلح على التعبير « العلمي » عن أوضاع اجتماعية وإنسانية حقيقية وحساسة تدرسها عدة علوم ، أو نظم علمية « حديثة » ولم يتخرج كثيرون من علماء الاجتماع والمؤرخين العرب من استخدام نفس المصطلح بنفس المعاني التي حددناها هنا *

الصفوة - النخبة

Elite

شاع استخدام هذا المصطلح في كثير من الكتابات الاجتماعية أو السياسية العربية الحديثة ، خاصة منذ انشغلت بعض هذه الكتابات بتحليل أوضاع بعض النظم السياسية أو تركيبها . ويمكن القول بأن المعنى المباشر لكلمة الصفوة ، أو النخبة في السياق الاجتماعي ، وهو مجموعة مترابطة ، محدودة العدد من الأفراد داخل المجتمع المعين ، يحصلون على اعتراف اجتماعي يميزهم في هذا المجتمع ، فيؤثرون أو يسيطرون على كل - أو بعض - القطاعات الأخرى في المجتمع .

ويختلف « مفهوم » النخبة أو الصفوة المتميزة والمسيطرة اجتماعيا عن مفهوم « الطبقة » الماركسي اختلافا جفريا ، من حيث أن الصفوة أو النخبة ، رغم انفلاقها على نفسها تسيبا ٠٠ فانها لابد أن تظل مفتوحة الأبواب أمام من يتفوقون (ماديا ، علميا ، بيروقراطيا ، ٠٠ الخ) من أبناء « غير الصفوة » ، لكي تستقطبهم في صفوفها ، حتى تضمن تجدد « دماء » الصفوة من ناحية ، لكي تبقى جذيرة باسمها ووضعها المتميز ، ولكي تضمن استمرار لعالية تأثيرها وسيطرتها من ناحية أخرى . أما الطبقة في المفهوم الماركسي « أي الطبقة المسيطرة أو الحاكمة » ٠٠ فتعني جماعة « مغلقة » بحكم ثرائها المرقى أو المادي ، وتربط مصالحها ، مما يعنى الاستقطاب الكامل بين طبقات حاكمة وأخرى محكومة ، بالإضافة الى أن نظرية الصفوة لا تركز على العامل الاقتصادي وحده في تكوين الجماعة المسيطرة ، مثلما تركز النظرية الماركسية .

ورغم أن نظرية الصفوة بدأت عند مفكرين سياسيين ، مثل : باريتو وموسكا وميتشليو باعتبارها نقدا للنظام الديمقراطي ، ودعوة الى تسليم السلطة في أي مجتمع للخبراء وحدهم ٠٠ فقد أمكن للمفكرين أحدث عهدا (مثل : شومبيتر - وآرون - وهنز وغيرهم) أن يحققوا نوعا من التوفيق بين مفهوم الصفوة ، وبين الديمقراطية من خلال تأكيدهم على أن الصفوة - في المجتمع الديمقراطي - ضرورة من ناحية ، لكفالة حسن إدارته وغير متناقضة مع الديمقراطية من ناحية أخرى ، بحكم أن النخبة ليست مترابطة بسبب ترابط مصالحها الاقتصادية ، وانما هي جماعة روابطها « يتاح لمن يتفوق بمايرها أن يلتحق بها » كما أنها جماعة روابطها ذات طابع فكري واجتماعي في وقت واحد : وأضاف آرون أن الديمقراطية الحزبية ، تتضمن التنافس بين أكثر من نخبة واحدة في المجتمع الواحد ، تتأثر كل منها من ليسوا أعضاء في أي نخبة مؤثرة .

الطقوس

Edith

الطقوس - ومفردها : طقس - الذى يشبه فى مكوناته قصيدة
الشعر النموذجية : مجموعة منظمة ، مركزة ، وموجزة ، من
الرموز ، فى الاتجاه المحدد ، الذى أراد من يؤدى الطقس ، أو ينظم
القصيدة .

والطقوس مثل الخرافة تسمح للإنسان فى إطار ثقافى -
اجتماعى - معين ، بأن يكتشف ، وأن يدرك ، وأن يقيم العلاقات
بين ذاته وبين أشياء أخرى فى الكون أو الطبيعة أو المجتمع ، وذلك
من خلال أفعال محددة ، تكتسب بالطقس نفسه معنى مجازيا ، كما

تعتمد أحيانا كثيرة على تشبيهه من يمارس الطقس بالشئ الذى يوجه الطقس اليه ، أو تشبيه بشئ آخر ، يرتبط بالهدف من ممارسة الطقس نفسه . ان البدائى يرتدى قناعا يشبه رأس الحيوان الذى يخافه ، أو يريد صيده ، لكى يرقص رقصة ، تعنى اذهاب الحيوان المخيف أو استرضائه ، أو اغواءه على الوقوع فى الفخ ، والبدائى بذلك يعتقد أن « رقصته » بالقناع - وهى الطقس - ستؤدى حتما الى تحقيق الهدف الذى يمارس الطقس لأجله . والمرأة فى أثناء دورتها الشهرية قد ترغم على الاختفاء أو علم ملامسة الأرض المزروعة أو الحيوانات الحبيلى ، أو العكس ، مرتدية الوانا معينة ، ترغم على ارتدائها ، وهى مقتنعة بأن « طقوسها » هذه ستؤدى الى زيادة الخصوبة ، أو تجنب قبيلتها الشرور .

ولكن أشهر الطقوس التى درسها الأنثروبولوجيون ، هى « طقوس التحول » ، تحول الأفراد مثلا من الطفولة الى البلوغ ، أو من الشيخوخة الى الموت ، أو تحول الطبيعة من الشتاء الى الربيع ، أو تحول الزمان من عام الى آخر ، أو الشمس والقمر أو الكواكب من برج الى برج . فهذه الطقوس - طقوس التحول أو : العبود - ارتبطت بالديانات البدائية فى محاولة الانسان لفهم تحولات حياته والطبيعة من حوله ، ومحاولته التأثير عليها ، واستجلاب رضائها وخيرها ، أو تجنب سخطها وشرها . درسها جون بريانى فى كتابه : « ثقافات أخرى » عام ١٩٦٤ ، بعد أن حلدتها أرنولد فان جينيب . ويقول بريانى ان طقوس التحول تكاد تكون أحد الأسس الرئيسية لتمايز الثقافات أو نماذجها ، بالاضافة الى اللغة ، والتركيب الاجتماعى ، والظروف الطبيعية .

الطليعة

Avant-Garde

قد يكون هذا المصطلح هو أشهر مصطلحات النقد الأدبي والفني الحديث (في الأدب ، والدراما ، والفن المسرحي كما في الفنون التشكيلية والموسيقى والرقص) ، وربما يكون أكثرها - في الوقت نفسه - غموضا وبعدا عن التعبير المباشر عن دلالة ٥٥ وعن الواضح أنه - بمعناه الحرفي - كان مصطلحا عسكريا ، يشير إلى مقدمة الجيش أو طليعته ، ولكن في تطبيقه على الفن والأدب ، يشير إلى معاني : الاكتشاف وشق طرق وأساليب التعبير ، وأنواع التجارب الوجدانية والفكرية الجديدة ، والابتكار ، والتجديد

بما يدل على إيجاد شيء جديد (فى الأساليب ، أو المضامين ، أو كليهما معا) يسبق عصره / ثورى يفتح أبواب عصر جديد . وربما يكون أول من استخدمه فى مجال الأدب والفن هو الناقد ومؤرخ الفن الفرنسى جابريل ديزيريه لافيردن فى كتاب ، أصدره عام ١٨٤٥ بعنوان : « حول رسالة الفن ودور الفنانين » .

وفيه كتب يقول : « أن الفن ، وهو تعبير عن مجتمع ، يظهر فى أعلى ذراه ، أكثر الاتجاهات الاجتماعية تقدما : أنه السابق المتقدم ، والكاشف البصير ، ولذلك .. فلكى نعرف أن كان الفن يحقق بجدارة رسالته السطة ، بوصفه باعثا للجديد ومعلما ، وأن كان الفنان ينتمى حقا الى الطليعة .. فان المرء لابد أن يعرف الى أين تمضى الانسانية ، وما مصير الجنس البشرى .. » .

وفى عام ١٨٧٨ .. أصدر الفوضوى الروسى باكونين ، مجلة أطلق عليها اسم « الطليعة » ، ولم تستمر الا قليلا ، ولكن الشعاع بودلير الذى أصبح يعتبر طليعيا ، كان يخفقه هذا التعبير ، وكان يفضل عليه تعبير « الفن المقاتل » و« الفنان المقاتل » .. Militante ، وإن كان يتحدث - دائما - عن الكتاب المتطرفين سياسيا . وبالتدريج حل المثلول الفنى الأدبى للمصطلح محل المثلول السياسى والاجتماعى .

العيب

Aburdism

في عام ١٩٤٢ .. أوضح الكاتب الفرنسي الراحل ألير كامو في كتابه : « أسطورة سيزيف » الاعمس الفلسفية للعيب بقوله ان الكون يخلو من المنطق ، وانه : « لا معقول » ، وانه ليس ثمة معنى لبعض الكلمات الأساسية مثل « الخطيئة » . ورغم تمديله لموقفه بعد ذلك .. فان « العيب » بمفهومه الحديث ينسب في أصله اليه .

ولكن سائرتر كان اول من استخدم لفظ absurd في وصف الكون ، في العصر الحديث ، رغم أن الروماني ترتوليان ، استخدمه منذ القرن الثالث بقوله : أنا أؤمن ، لأن من العيب ألا أفعل . وكان الاحساس بصنئية الحياة أو لا منطقية الكون قد شرع يسود

الآداب الغربية منذ حروب القرن الماضي (الحرب الأهلية الأمريكية، الحرب الفرنسية البروسية) * ولكن فظائع الحرب العالمية الأولى، ونزعات السريالية والدادية ، ومواقف الكتاب الأمريكيين من الجيل الضائع (هيمنجواي) خصوصا ، والشعراء الفرنسيين في العشرينات ، بعد انهيار الحلم بالحرية والعقلانية والعدل والمنطق، جعلوا المفهوم العبث الفلسفي وظيفية مؤثرة في الأدب ، خاصة مع دخول هذا المفهوم على اللغة ، حيث أصبحت مسألة التعبير اللغوي عن معان محددة في التخاطب العادي بين البشر مسألة غير يقينية ، على أساس وجود مسافة لا يمكن اجتيازها بين ما يقصده أى إنسان من التعبير ذاته وبين ما يقصده إنسان آخر .

ورغم أن عبثية أو استحالة تبادل التعبير اللغوي عن المعاني دخلت على الشعر والرواية والقصة ، منذ أواخر الأربعينات على الأقل ، وأضافت أبنية فنية جديدة وغير منطقية ، مستفيدة من السريالية الفرنسية والتعبيرية الألمانية * فان انطباق مفهوم عبثية التعبير اللغوي على « الحوار اللغوي » بين البشر ، أفسح للعبث هجلا كبيرا في المسرح . وعند نهاية الخمسينات تقريبا ، ومع ما حققته مسرحية يوجين أونيسكو (الرومانى المولد الفرنسى الإقامة والكتابة) المعروفة : المغنية الصلعاء ، ارتبط مفهوم العبث فنيا بالمسرح ، وفلسفيا بالوجودية الماصرة (القول بأن الكون والتاريخ والجهد الانسانى وأعمال الانسان كلها : لا معنى لها ، بسبب الموت على الصعيد الكونى الميتافيزيقى من ناحية ، وبسبب استحالة تفاهم البشر على الصعيد الاجتماعى من ناحية أخرى) *

واليوم يبدو مسرح العبث والفلسفة العبثية كأنها موضحة شاذة ، أو « صرعة » واجت فى مرحلة استثنائية من تطور أحد تيارات الثقافة الحديثة فى الغرب ، ثم « ذابت » فى تيار التاريخ نفسه ، حتى الآن ، على الأقل .

علمية

Nihilism

ابتكر الروائي الروسي ايلان تورجنيف هذه الكلمة ، ليصف بها - في روايته : آباء وأبناء (١٨٦١) - تيارا معيناً من تيارات المثقفين الروس المتطرفين في القرن الماضي ، الذين ساءهم بطه حركة الاصلاح الاجتماعي والسياسي ، وسيطر عليهم اليأس من أى اصلاح ، فكفروا بأى عقيدة أو فكر ، وسيطر عليهم القنوط من أن يستطيع أى شيء أن يمنح الانسان آملاً في المستقبل ، فتمردوا على كل المؤسسات - بما فيها مؤسسات المعارضة - وتكفروا لمبادئ الليبرالية ، التي سادت بينهم في الجيل السابق ، واعتقدوا بأنه لابد من تدمير البناء الاجتماعي والسياسي ، وحتى المؤسسات

الدينية تسميرا كاملا ، وان هذا الهدف يبرر استخدام أية وسيلة لتحقيقه .

وفي الرواية ٠٠ رسم تورجنيف بطله « بازاروف » ، باعتباره غير مؤمن بأية عقيدة ، وأفضا الانتماء لأية مؤسسة : لا الأسرة ولا الدولة ، ولا الكنيسة ، أو الدين ، ولا أي مؤسسة سياسية أو اجتماعية ، كما أنه عاجز عن الحب نفسه ، عجزا أخلاقيا ونفسيا ، والمفترض أن بازاروف يرمز إلى المفكر الرئيسي للحركة آنذاك - بيزاريف - كما رسم الروائي ديمتريفسكي في روايته : المسوسون « أو الشياطين » شخصية مفكر من الجيل التالي من العلميين ، هو سيرجي ناشيف .

ومن الغريب أن « العلميين » ، وافقوا على الطريقة ، التي قدمهم بها الأدب الروسي ، الذي أدانهم بشقة ، واعتبرهم معادين للمجتمع كله ، وليس لنظام اجتماعي أو سياسي بعينه .

وقد ظهرت تباينات من « العلمية » وسط الدوائر المختلفة للتطرف الأوروبي : دينية أحيانا ، وفنية أحيانا ، وسياسية أحيانا أخرى ، ولكن تطور الفكر الاجتماعي « الملتزم » دينيا أو فنيا أو سياسيا ، أدى إلى تصفية العلمية القديمة ، التي حاولت أن تفتصب لنفسها وضع وصفة الحركة الثورية في كل مجال تحركت فيه .

وفي الثلاثينات وصف الانقلاب النازي في ألمانيا بأنه « الانقلاب العلمي » بسبب أدانته لكل مؤسسات وقيم المجتمع « القديم » وسعيه إلى هدمها ، وفي السبعينيات ٠٠ وصف الارهابيون الأوروبيون من اليمين ومن اليسار بأنهم علميون ، على

إمّاس أن المدميين القدامى دعوا الى استخدام العنف ضد المجتمع .
وعلى أساس أن الارهابيين فى العصر الحديث اعتقدوا أن العنف
وحده هو الذى يمكن أن يفتح الطريق الى مستقبل غامض ، وأن
المطلوب هو مجرد تدمير الأوضاع الراهنة .

العلامات

Signs

المقصود بهذا المصطلح كل أنواع الرموز التي تنقل معنى ،
أو ما تحول إلى رمز له معنى بالنسبة للعقل الانساني ، بفضل
مجهود هذا العقل نفسه ، وسواء كان هذا الرمز شيئا من عناصر
الطبيعة ، أو شيئا من ابتكار العقل الانساني نفسه ، ومن جانب
آخر ، فان كل ما يكتسب وضع « الرمز » يصبح نوعا من « اللغة »
بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، في ذات اللحظة التي يصبح فيها
الشيء (أو الصوت أو الصورة ، الخ) رمزا لمعنى ما أو لمجموعة
من المعاني .

ومن ناحية أخرى ، فقد ظل الفكر القديم ، والوسيط عموما ،
يمتد أن « اللغة » اللفظية وحدها هي التي تتكون من علامات ،
غير أن القديس أوغسطين ، في كتابه : « العقيدة المسيحية » تبيـ
ألى أن التماثيل والايقونات الدينية ، تصير « علامات » من حيث
أنها رموز مشحونة بدلالات تتفق عليها جماعة بعينها ، وقال :
« إن العلامة شيء يدفعنا الى التفكير في شيء ما يتجاوز الانطباع الذي
يولده الشيء الأول - أى العلامة - في حواسنا » . وبذلك اتسع
مدلول « العلامة » وصار يشمل - إضافة الى كلمات والفاظ اللغة -
كل ما يستطيع أن يتجاوز دلالته ، ما يولده شكله الأساسي من
انطباعات أو ما يشير اليه من معاني . وكان سان أوغسطين أيضا
من أوائل من أكدوا وجود مستويين لدلالة « العلامة » فهي تدل على
شيء ، « ولا تدل » على شيء آخر ، حتى ولو كانا مرتبطين في علاقة
تشير اليها العلامة نفسها .

ولكن هذه الدلالة لمصطلح « العلامات » لم تتبلور بعد سان
أوغسطين ، بشكل نظري متكامل الا في مرحلة حديثة نوعا ، فقد
بدأ تاريخ « العلامات » باستخدام الأطباء اليونان القدماء كلمة
« سيموتيكا » ، مشيرين بها الى علمي : تشخيص الأمراض ،
ووصف مراحلها . وفي القرن الثالث . قبل الميلاد استخدم
الفلاسفة الرواقيون نفس الكلمة ، لتسمية أحد الفروع الثلاثة
للفلسفة عندهم ، وهو فرع المنطق والمعرفة والبيان ، الى جانب
فرعي الطبيعيات والأخلاق ، ثم استخدمه الفلاسفة الشسكيون
لتعريف أساس عمليتي : المعرفة ، والتحليل المنطقي والفلسفي .
وتغيرت الكلمة - في نطقها ومعناها في اللغات الأوروبية :
سيمانتك ، سيماسيولوجي ، سانيفيك ، سيماتولوجي - ولكنها
ظلت تدل على عملية ، يقوم بها العقل الانساني في تعامله مع
العالم ، هي عملية صياغة « رموز » ، يستوعب العالم من خلالها ،

فى يعرف عناصره ويصنفها ، ويحدد العلاقات فيما بينها ، والعلاقات
بينها وبين العقل نفسه .

وانتقل المصطلح الى الفلسفة الغربية - منذ الجاحظ على
الأقل - بكلمات : الاشارة والعلامة والبيان والدلالة ، وذلك فى
مباحثها عن قضية العلاقة بين ما عرفه الناس عن الوجود والعالم ،
وعن الخالق بالروح وما عرفوه بالعقل وما عرفوه بالحواس .
واستخدم المصطلح لفلسفة المصور الوسطى الغربية فى مجالات
المنطق والنحو واللاهوت والبيان ، ثم استخدمه الفلاسفة العقليون
- من ليبينتز وهوبز ولوك وديكارت الى بيركلي وكوندياك الى هيوم
وميل وبنتام - كما ظهر فى دور أساسى ، فى كل من الثقافتين
البوذية والهندسية ، فى كل من الهند والصين .

وفى العصر الحديث استخدمه تشارلس بيرس الأمريكى
البراجماتى ، وأحد مؤسسى المنطق الرياضى لتسمية النظرية العامة
للعلامات ، التى تحولت الى أساس وقاسم مشترك فى غالبية العلوم
الإنسانية : علم النفس التحليلي والسلوكي ، واللغة ، والاجتماع ،
والأنثروبولوجيا ، والمنطق ، اضافة الى علوم الرياضة الحديثة البحتة
وانتطبيقية ، حيث قام المجال الذى التقت فيه ، أو بدأ التقاء علوم
الطبيعة والعلوم الإنسانية . وتمتد « العلامة » لبنة أساسية فى
علم المعلومات Informatics الحديثة ، أساس بناء واستخدام
الحاسبات الآلية .

علم التشكل

Morphology

التعبير العربي المستخدم هنا (اى : علم التشكل) هو من صياغة أصحاب المعاجم العربية المعاصرين ، ولكن الحقيقة أن كل علماء الجيولوجيا واللفويات والأحياء ، يستخدمون المصطلح العربى معربا ، فيقولون : مورفولوجيا ، والمورفولوجيا مصطلح من علم الأحياء القديم يقال أن يوهان جوته نفسه هو الذى نحت من كلمة يونانية كانت تستخدم اسما للاله اليونانى القديم الذى يجلب النوم (مورفيوز (Morpheus) وبالتالى يدخل الجسم حالة تختلف عن حالة اليقظة ويجلب الأحلام التى تتخذ فيها الأشياء أشكالا مختلفة ومتحورة عن أشكالها الأصلية . كما أن كلمة مورفيه Morphe

اليونانية معناها : شكل . واستخدم جوته هذه الكلمة المنحوتة لكي يدل على علم جديد هو علم دراسة الاختلافات بين أشكال الكائنات الحية وأبنيتها . ولكن هذا العلم الشكلي أصبح - بالنسبة لعلم الأحياء محدود القيمة ، بينما استخدمه عالم الجيولوجيا الجغرافي رايان Rainz للدلالة على علم تحديد أشكال تضاريس سطح الأرض وطبقات جوفها ، واستخرج من الكلمة علماء اللغويات ، مصطلح : مورفيم Morphim الذي أصبح يدل على المقاطع الأصلية التي تتكون منها الكلمات ، سواء كانت مستقلة أو تدخل في تركيب بناء كلمات عديدة ، كما استخرجوا كلمة « مولد الأشكال morphogenetic » أي الحالة - أو السياق - اللغويين اللذين يمكن أن يستمعيان توليد أشكال جديدة للمفردات تدل على معان جزئية أو جديدة ، ولذلك ، فإن علم الصرف اللغوي العربي ، أصبح يعرف بنفس الكلمة ، أي : مورفولوجي ، التي كانت تستخدم منذ عصر الاسكندرية البطلمية على الأقل لتسمية عملية « تحويل المفردات » في اليونانية ، وربما أصبح المورفولوجي أكثر شيوعا الآن - كعبه ومصطلح - في اللغويات ومن ثم في النقد الأدبي ، والذي استعارها من النقد التشكيلي وفي الهندسة الضوئية أو الالكترونية التي تستخدم لتوليد الأشكال الجديدة على شاشة الحاسب الالكتروني .

الغموض

Ambiguity

يشكو الكثيرون - في هذا العصر - مما يسمونه الغموض في الأدب الحديث وفي الفلسفة الحديثة وفي إبداعات فنون الرسم والنحت وأحيانا في الموسيقى نفسها . ولهذا « الغموض » أبعاد هامة في نظريات النقد وفلسفة الجمال المعاصرة . فمند أن كتب الناقد ويليام اميسون كتابه الشهير : « سبعة أنماط من الغموض » ونشره عام ١٩٣٠ أصبحت مسألة « الغموض » إحدى قضايا الفكر والإبداع والنقد الحديثة وأصبحت مشكلة تبدو وكأنها بلا حل . . . رغم أن اميسون كان يسعى إلى حلها .

قامت نظرية امبسون على القول بأن الأشياء ليست دائما - هي حقيقتها - مثلما تبدو في الظاهر وأن الكلمات « توحى » بقدر ما تشير وتتضمن بقدر ما تكشف بحيث يمكن لكل من يعيد قراءتها إذا كانت عملا أدبيا أن « يكتشف » دلالة جديدة أو معنى مختلفا لم يكتشفه قارئه قبله . وأنواع امبسون السبعة من الغموض تتلخص في : إذا كان للشئ أكثر من تأثير واحد في وقت واحد ، إذا التقى أكثر من معنى واحد بشكل تبادلي عند مغزى واحد ، إذا احتوى سياق العمل الأدبي على أكثر من معنى واحد دون أن تكون بين هذه المعاني علاقة واضحة ، حينما يتضاهر أكثر من معنى واحد لتوضيح شئ مختلف عنها جميعا ، حينما يضطرب سياق العمل الأدبي بسبب تأخر المؤلف نفسه في اكتشاف معنى معين فاجأه أثناء التأليف أو لم يكن يقصد إليه من البداية ، حينما تفرض التفاصيل نفسها على المؤلف فيضطر الى حل تناقضاتها أو جمع تناثرها من خلال تفسير واحد مكتوب أو يترك أمره للقارئ ، وجود تناقض حاد بين تفاصيل العمل مما يؤكد أن المؤلف لم يكن واثقا مما يريد قوله بالتحديد .

ولكن رغم هذه التحديدات القاطعة للغموض عند امبسون فإن نقادا قبله وبعده شأركوه في بحث المشكلة وبوجه خاص من زاوية المعنى فهو الفن ، وعلاقته بالشكل من ناحية وبمفردات التعبير من ناحية أخرى ، ولكن الغموض يظل قضية هامة للثقافات الحديثة . . وغامضة .

فلسفة لغوية

Linguistic Philosophy

أحد أشكال الفلسفة التحليلية ، والشكل الذي ظهر تاريخيا ...
بعد نزعتي « الذرية المنطقية » و « الوضعية المنطقية » ، وهو الشكل
الفلسفي الذي أسسه المفكر والمنطقي البريطاني جورج ادوارد مور
(زميل برتراند راسل ورائده في رفض الموقف الفلسفي المثالي ،
والتحول إلى الوضعية المادية) .

ولكن جورج مور مارس الفلسفة اللغوية بشكل غير واع ،
وإن كان منظما ، تخلل معظم كتاباته المهمة الأولى ، إلى أن قام
الفيلسوف البريطاني (النمساوي الأصل) لودفيج فيتغنشتاين ،
وزميلاه جيلبرت راييل وجون لانجشو أوامتين بتحويل استبصارات
مور إلى منهج فلسفي متميز وواضح .

والفلسفة اللغوية ، مثل الوضعية المنطقية ، معادية للميتافيزيقيا ، ولكن لسبب مختلف ، حيث ترى أن كل الفرضيات الميتافيزيقية ، لا تتناسب مع « الفطرة المشتركة » والنظرة النابعة منها الى العالم ، واعتبر مور أن مهمته ومهمة الفيلسوف هي : فكشف عن أخطاء الفروض الميتافيزيقية حول الاستخدام الفعلي للغة وقال انه بناء على هذه النظرة .. فان المشاكل الفلسفية لا تحتاج الى « حلول » وانما تحتاج الى « تحليل » .

وقد وصف أسلوب فيتجنشتاين في تطوير واستخدام الفلسفة اللغوية بأنه أسلوب « علاجي » بسبب اهتمامه بقواعد وأحكام اللغة العادية التي لا يمتد استخدامها الا بقدر الاحتياج اليها للتخلص من الارتباكات والتشوشات الفلسفية .

وفي بعض الأحيان .. تستخدم عبارة « الفلسفة اللغوية » ، لوصف كل أنواع الفلسفة التحليلية ، ولكن التوصيف المحدود الذي أوردناه هنا ، هو التوصيف الأكثر شيوعا بين دوائر الفلاسفة المتخصصين .

وجدير بالذكر .. ان الدكتور زكي نجيب محمود (أشهر مشايخ الفلسفة التحليلية من جهة - والوضعية المنطقية من جهة أخرى في الفلسفة المصرية - والعربية الحديثة - حتى أوائل السبعينات على الأقل) استخدم منهج فيتجنشتاين في الفلسفة اللغوية في كتابه الشهير « خرافة الميتافيزيقيا » ، فطالب فيه بأن تقتصر وظيفة الفلسفة على « التحليل اللغوي » لكشف نفس الأخطاء التي تحدث عنها فيتجنشتاين ، وكشف المسافة الفارغة التي تمتد بين كلمات بلا مدلول مادي ، وبين الحقائق المطلوب من الكلمات أن تعبر عنها .

الفن التجريدي

Abstract Art

كل عمل فني لا يمثل ولا يجسد شيئا من العالم الواقعي المحسوس أو المنظور ، وهو العمل الذي يستطيع أن يوجد مستقلا ، لكي يتميز عن الزخارف ولا يقوم بأي إحالة إلى أي شيء في العالم الواقعي ، وهو ما يطلق عليه صفة : الفن التجريدي . وقد تعمقت فكرة ومفاهيم الفن التجريدي منذ عام ١٩١٠ ، حين خرجت مجموعات من فناني التصوير (الرسم) في ألمانيا وروسيا وهولندا ، وليتوانيا وتشيكوسلوفاكيا (التابعة للنمسا أيامها) - مثل هولزبل وكاندينسكي ومالفيتشي ولارينوف وكوبكا ومودريان - حين خرجوا على تقاليد الفن الرمزي أو التكميبي ، وهذا هو ما بينه الرسام

الروسي كاندينسكى عام ١٩١٢ ، اعتمادا على أقوال نظرية للنقاد
الألماني وورينجر كان قد نشرها عام ١٩٠٧ .

وفى أوائل العشرينات ٠٠ ظهرت أفلام سينمائية ، ذات ميل
تجريدى للمخرجين ريختر وإيجلينج ، وأقيم أول معرض للتصوير
التجريدى فى باريس عام ١٩٣٠ ، الذى تشكلت على أثره جماعة :
الابداع التجريدى ولم تضم أى فنان فرنسى ، ولكن أدانة البلاشفة
الروس ، والنازيين الألمان للفن التجريدى (غالبالشفة اتهموه
بالاغراق فى الشكلية والغازيون اتهموه بالاغراق فى « الانحلالية »
أو التحلل من القيود العقلية) أدت الى تسمك المثقفين الغربيين به ،
وخاصة بعد ظهور حركة : التعميرية التجريدية فى الولايات المتحدة
فى الخمسينات ٠ وراح المفكرون الغربيون - من كل مستوى -
يضمون تصورات نظرية مختلفة عن : التجريدية تتراوح بين :
التسامى على الواقع ، وبين اللاموضوعية ، وبين مبدأ : الفن
الخالص - الذى لا يتشبه بأى شئ واقعى ، وبين النزعة الحركية
أو الهندسية ، أو البيولوجية أو : غير التمثيلية ، بالإضافة الى
تسميات وملهومات أخرى استخدمهما صحفيون وتجار لوحات
وأصحاب صالات مزادات ٠ الخ .

وظهرت « تسميات » كثيرة لحركات فنية ، تنسب الى
التجريدية ، مثل : اللاتشخيصية ، واللاتمثيلية ، والفن الخالص ٠٠
غير أن حركة التجريد ذابت بشكل عام فى الحركات الكبرى التى
صنعت ملامح الحداثة (مثل : التكعيبية والسريالية ، وغيرها)
وأمدت هذه الحركات بوسائل أسلوبية نافعة ، كما شاركت فى
صياغة رؤيتها العامة ، لكل من الوجود ، والفن .

الفن المضمونى

Conceptual Art

فى رد فعل متطرف وعنيف للنزعة الشكلية أو الشكلانية فى الفن الغربى منذ العشرينات ، التى أكدت أن الشكل هو نفسه المضمون ، وأن القالب الفنى والأسلوب والبناء لا يمكن فصلها ، ولا فصل أى منها عن « الرسالة » ، والمحتوى ، أو المضمون ، الذى يسمى العمل الفنى الى توصيله أو نقله أو التعبير عنه .. فى رد فعل متطرف لهذه النزعة ، ظهرت الفنون المضمونية ، أو المفهومية التى أكدت أن المضمون هو العنصر الخالد ، والباقي ، والرئيسى فى الفن ، وأن وسيلة التوصيل – أى الألوان والكتل فى التشكيل ، أو اللغة فى الأدب ، أو الايقاع والميلودى فى الغناء – كلها عناصر ثانوية ، وهامشية ، يمكن الاستغناء عنها أو *Діагона* ، وبذلك .. ظهر فى الفن التشكيلي تيار يستخدم النهايات ، وبقايا الآلات

- والجسم البشرى نفسه - فى اللوحات والتماثيل التى نسمى لتوصيل « مضمون بعينه » ، ثم يستغنى عنها بعد ذلك .

وفى الشعر والقصة والرواية والدراما المسرحية .. ظهر الاستخدام المباشر لأقوال الحكماء ومقتطفات من الكتب المقدسة أو المشهورة ، ومن المقالات ، وأخبار الصحف ، وخطب الزعماء ، والخرائط ، وأضواء النيون ، والصور الفوتوغرافية ، والفانوس السحرى ، وتشكيلات يصنعها الجسم البشرى على المسرح ولا تحفظ دلالاتها ، أو يشار إليها فى نص مكتوب .. تستخدم كلها بشكل شبه عشوائى ، أو يوحى بالعشوائية ، رغم خضوعه لتخطيط مسبق صارم ، واعتماده على تدريبات قاسية وثقافة واسعة (فى اللغة ، والفلسفة ، والدين ، والموسيقى ، وعلم الدلالة أو السيميولوجى ، وعلوم الألوان ، وديناميكا الحركة ، والتراث الشعبى ، والدعاية ، والاعلان ، وسيكلوجية الجماعات ، وغيرها من العلوم الحديثة) .

ان الفن الذى يهدف الى توصيل « مفهوم » - بعينه - عادة ما يتعلق بقضية مثارة ، أو بحث بعينه أو باتجاه سياسى ، أو فكرى خاص ، وهو الفن الذى لا يهتم بخلود « المادة » المستخدمة فى توصيل ما يريد ، ويعتبرها عنصراً غير جمالى ، رغم أن هذه المواد ذاتها تعتبر أعمالاً فنية .

وفى عام ١٩٦٥ .. ظهرت تيسارات « فن الحد الأدنى Minimal Art » وفن الأحداث Happenings مستمدة أساسها النظرى من مارسيل دو شامب ، ومن تعاليم الدادية - الكلمة التى تعنى : لا شيء - عند تريستان تزارا الشاعر ، وهيجو بول المخرج المسرحى ، وهانس أرب الفنان التشكيلى ، وريتشارد هالزىنيك . وبذلك التقى الفن المضمونى ، مع غريمه ونقيضه ، الفن التشكيلى ، الذى نشأ فى الأصل كرد فعل ونقيض له .

قومية

Nationalism

منذ استعمل جويسبي مائزني الزعيم والسياسي القومي الإيطالي هذا المصطلح للمرة الأولى - حوالي عام ١٨٣٥ - وعند تنبه المؤرخون والسياسيون لدلالته الهامة في الثقافة الغربية ، احتل مفهوم « القومية » مكانة بارزة في الفكر السياسي ، والتاريخي والاجتماعي والثقافي ، ولكن تناقض دلالته واختلاف الفهم التاريخي والاجتماعي والفكري للنزعة القومية ولل فكرة القومية نفسها هو ما يثير الاهتمام غالبا . قال مائزني ان القومية هي انتماء جماعة بشرية واحدة لوطن واحد شريطة أن يجمعها تاريخ مشترك و لغة واحدة في أرض هذا الوطن . وأضاف العلماء الألمان وعلى رأسهم هررد في النصف الثاني من القرن الماضي وحدة الثقافة النابعة من وحدة اللغة ووحدة مصادر التأثير الروسي (النابعة من الدين ومن

التراث الثقافي الواحد في اللغة الواحدة) • ثم أضاف الماركسيون أساساً أخرى للقومية أهمها وحدة التكوين النفسي ووحدة السوق الاقتصادية • ولكن الدارسين المحدثين مثل (كوهن وكامينا وغيرهما) يكتفون عادة بوحدة اللغة التي تنبع منها وحدة الثقافة والتكوين النفسي ثم التاريخ المشترك الذي يخلق الانتماء - أو الشعور - به لأرض واحدة ومؤسسات اجتماعية وقضايا مشتركة • وفي خلال القرن التاسع عشر وحتى أوائل هذا القرن ، ارتبطت النزعة القومية (مياميا) بحركة التحرير والوحدة في البلدان الغريبة التي كانت مقسمة مثل إيطاليا وألمانيا وبولندا ومثل شعوب ودول أوروبا التي كانت خاضعة للاحتلال التركي أو للاحتلال الروسي أو النمساوي في شرق ووسط أوروبا • ولذلك فإن النزعة القومية ارتبطت في بدايتها بالنزعة الرومانتيكية في الأدب والفكر والفنون : التي كانت تمجد الحرية والبطولة الفردية والتخلص من قيود العصر القديم وتمجد التراث الشعبي كأصدق تعبير عن الثقافة وعن روح الشعوب وشخصيتها • كما ارتبطت النزعة القومية في بدايتها أيضاً بالليبرالية السياسية والاقتصادية التي كانت تريد المساواة الدستورية بين كل الناس في كل الحقوق والواجبات • ولكن مع تطور المجتمعات الغربية ونضج الاستعمار ارتبطت القومية في الغرب بالمنافسات الفرسية بين الدول على القوة وعلى السيطرة وعلى الأسواق ، بينما أصبحت النزعة القومية منذ أوائل القرن العشرين دافعا قويا - أو الدافع الأقوى - لحركات التحرير الوطني وانبعاث الثقافات الوطنية مع نهاية الحرب العالمية الأولى تقريبا ، فكانت هذه النزعة وراء أحياء لغات هذه الشعوب وتجديدها وعودتها للاهتمام بتراتها القديمة الأدبية والفكرية والفنية والحضارية عموما ووراء الاهتمام بمعرفة تاريخها وانتماءاتها الأصلية ووراء حركات التصايل والارتباط بالجنوب مع أو إلى جانب أو ضد حركات التحديث - حسبما يفهم التحديث وحسبما يطبق بوصفه تطورا

للأصيل وبفاعلا مع عناصر قومية أخرى أكثر تطورا أو بوصفه
تقريبا أى التخلي عن السمات الأصلية الموروثة واستعارة سمات
الثقافات الغربية بدلا منها •

وفى بعض الحالات ارتبطت النزعة القومية بمحاوية الفزعة
العالمية (الكوزموبوليتانية) أو بمحاولة الاستفادة منها • وعلى ذلك
خضعت هذه الحركات القومية الجديدة - وتجلياتها العديدة -
لدراسات كثيرة فى الغرب والشرق • وأضاف المفكرون المحليون
إضافات محددة على النظرية التى ارتبطت بالقومية فى علوم التاريخ
والاجتماع والنفس والثقافة • ولكنهم أضافوا تأملات تطبيقية غنية
وخاصة فى العالم العربى وأمريكا اللاتينية واليابان • أما الدراسات
الغربية فقد عمدت إلى تشويه فكرة القومية أساسا أو إلى اختلاق
نزعات مضادة لها (طبقية وأمية) أو إلى تحريض النزعات الدينية
والطائفية والعرقية ضدها •

القيمة

Value

القيمة - في القاموس - هي « قدر » الشيء ، وما يساويه ،
وتمنه ، ماذيا كان الشيء أو معنويا ، وسواء كان قدره ماديا أو
معنويا .

ومع كل ذلك .. فإن « القيمة » تتحدد ، في وعي المجتمع ،
أو الانسان الفرد ، طبقا لأهمية الشيء المادى ، أو لأهمية « الفكرة » ..
تلك الأهمية التي تتحدد بدورها على أساس ندرة الشيء ، أو
ما يحققه من نفع ، أو سعادة ، أو ما يذل فيه من عمل ، ولكن
« القيمة » قد لا تكون قابلة للتحديد أصلا ، والرومانتيكيون
وسلااتهم من الرمزيين وغيرهم قد يتساءلون : هل يمكن تحديد قيمة
للحب أو للجمال أو للوطنية ولكن العاملين الواقعيين المبتدلين قد
يربطون بين قيمة الحب وما ينتجه من لذة ، أو قيمة الوطنية
وما تنتجه من منافع .

والمثل العليا والأفكار - وكل موضوعات « الوعي » الانساني - لها قيمة أيضا ، كما أن كل منها « قيمة » في حد ذاتها ، يعبر الناس عن اهتمامهم بها بصورة فكرية أو عقائدية (مثل : الحرية باعتبارها مثلا أعلى أو قيمة) .

وعلى كل حال . . فان أية نظرية في « القيمة » من وجهة النظر الفلسفية ، تكون عادة نظرية ، تسعى إلى وضع معايير ، لتحديد أي الأشياء في العالم خيرة ، ومرغوبة ، ومهمة ،

وتسعى هذه النظريات إلى الاجابة عن سؤال عملي ، أكثر من كونه سؤالاً نظرياً خالصاً ، بما أن القول بأن حالة ما (أو : شيئاً أو مثلاً أعلى) هي حالة خيرة ، أو طيبة ، أو ناعمة ، أو محققة للسعادة ، أو جميلة . . فان هذا القول ، إنما يكون لتوضيح - أو لاضافة سبب ، يبرر العمل على تحقيق هذه الحالة ان لم تكن موجودة أو لاستبقائها ان كانت قائمة بالفعل .

بخلاف أن مصطلح « القيمة » يعد واحداً من أخطر مصطلحات الفكر الانساني منذ بدايات نضجه ، ومن أكثر تردداً في سياقات كثيرة كما وضعت حوله نظريات عديدة إلا أن نظريات القيمة تعد نتاجاً للفكر الحديث نسبياً . . وقد لا يتسع المجال لسرد تاريخ المصطلح ، وسنكتفي بالإشارة إلى مجالات استخدامه ، إذ دخل في بناء نظريات كاملة كانت أو أصبحت جزءاً من نظم فلسفية أو علمية شاملة . لقد دخل مصطلح « القيمة » في الفلسفة ، وعلوم الاجتماع والاقتصاد ، والجمال ، والسياسة ، والادارة ، والنفس ، والميكانيكا ، والطاقة ، والديناميكا ، والحرب ، ودخل فلسفات مادية ومثالية ووضعية ، وجدلية ، وعقلية ، وأخلاقية ذات منظورات مختلفة ، وله في كل من هذه العلوم - أو الفلسفات - وغيرها معان ، تتحدد تبعاً للمنظور الفكري العام ، ولسياق استخدامه . فالقيمة

عند « المثاليين » عموماً ٠٠ صفة لصيقة بالأشياء وهى مفهوم مجرد و « مقولة » مطلقة عندهم ، بصرف النظر عن مستوى ونوعية وجودة الأشياء نفسها ، ووضعها التاريخي والاجتماعي ٠ وبصرف النظر عن مصدر « التقييم » وهو الإنسان ٠٠ فإن القيمة عند الماديين تختلف ، فبعضهم يربطها بالوجود المادى والدلالة النفعية للشيء ، وبعضهم يربطها - بمد الوجود المادى - بالدلالة الاجتماعية والتاريخية للشيء (الكوب له أكثر من قيمة : مادية ، اقتصادية وروحية وجمالية بوصفه اناء للشرب ، ونتاجاً لعمل انساني ، وتشكيلاً جمالياً ، وموضع ذكريات عند جماعة ما أو فرد بعينه) ٠ والشيء له قيمة مطلقة عند المثاليين ، ولكنها تخضع لنسبية « الاطار » ، الذى يوضع فيه الشيء ، وليست له قيمة مطلقة عند الماديين (أى لا توجد قيمة مطلقة عندهم) ، إذ أن القيمة نسبية (فى كل ميثاق) ، ولكن من مجموع السياقات ٠٠ تتكون قيمة كلية ٠ كان شعر العرب القدامى جزءاً من الحياة اليومية ، ومن الدين ، ومن التعامل الاجتماعى ٠٠ ثم صار فناً عند البعض ، له مقاميس ، تحدد قيمته الجمالية ، ولكن لا يشعر بهذه القيمة الجمالية غير العرب ٠ ومع ذلك ٠٠ فهو شعر له جماله الكلى ، الذى تتحدد قيمته ، حسب منظور الجمال ومنطلق التقييم عند من يقترب من هذا الشعر ٠

وينبغى أن نشير الى أن مصطلح « القيمة » هنا لا علاقة له بمصطلح « القيم » Motals - ودلالته الاخلاقية والاجتماعية أساساً الذى يستحسن أن نجعله : « منظومة القيم » حتى تغلب على إحدى المشاكل الدلالية التى تنبثها أحياناً المفردات المحدودة للغة ٠

كلاسيكية

Classicism

في القرن الثاني الميلادي ، صاغ كاتب لاتيني يدعى أولوس جيلْيوس هذا المصطلح الذي أصبح واحدا من أهم مصطلحات الفكر الغربي وأكثر تعرضا لسوء التفسير وتغييره ، وللاستخدامات المتنوعة . . فقد وصف جيلْيوس بعض المؤلفات بأنها « كلاسيكية » دون أن يفسر بدقة ما يقصده ، واكتفى بسياق كتابته . ولكنه وضع في مواجهة عبارة : مؤلفات كلاسيكية *Scriptor Classicus* عبارة مؤلفات شعبية ، أو للعمامة *Scriptor Prolatrios* ، ومن ذلك يلهم أنه يقصد بالعبارة الأولى تلك المؤلفات التي يقرأها أبناء الطبقة *Class* المتميزة أو الصفوة من الرومان . وبديهي أن هؤلاء كانوا يقرأون اليونانية (لغة الثقافة الرفيعة في روما ومصدر الإلهام

لثقفيها) التي كتبت بها الأعمال اليونانية « الرفيعة » في الشعر والدراما والفلسفة ٠٠ الخ ، كذلك كانت هذه الصفوة الرومانية تقرأ اللغة اللاتينية « الفصحى » التي كتب بها المؤلفون والمفكرون الرومان الكبار أعمالهم ٠ وبذلك يبدو أن قصد جيلوس كان وصف الكتابات التي تركها كبار اليونان والرومان والتي كانت تقرأها الصفوة المثقفة ، ويحاكيها المتأخرون ، بأنها تنتسب لهذه الطبقة ٠ ولكن مترجما إيطاليا رديئا في القرن الخامس عشر ترجم المصطلح على أساس أنه مستمد من كلمة Class التي تعني الفصل المدرسي ، لا « الطبقة العليا » ففهم البعض - ممن استخدموا هذه الترجمة - أن العمل الكلاسيكي هو الجدير بأن يدرس في المدارس كنموذج ينبغي تقليده ٠ وعندما ترجم الايطاليون كتاب « الشعر » لأرسطو ترجمة رديئة ، وشرحه نقاد متزمتون ، رأوا أن أرسطو تحدث عن مسرحيات بعينها بوصفها النماذج العليا للتأليف الدرامي ، ومن ثم أصبحت جديرة بأن تدرس في المدارس « أي كلاسيكية » حسب فهم المترجمين الأوائل ، وبأن تحاكي في المؤلفات الجديدة ٠ ونقل النقاد الفرنسيون شرح أسلافهم الايطاليين لأرسطو وأضافاتهم الى ما قاله ، وعلى ذلك نشأت مدرسة في التأليف المسرحي الفرنسي - في القرنين ١٧ ، ١٨ عرفت باسم « الكلاسيكية الجديدة » توهم أصحابها - من الشعراء والنقاد - أنهم يحاكون أعمال اليونانيين القدماء ، وينقلون « تعاليم أرسطو » المنسوبة - زورا - اليه ٠ وعلى أي حال ، فإن الأعمال التي كانت تفضلها الصفوة - أو الطبقة الرفيعة - سواء في روما القرن الثاني أو في باريس القرن الـ ١٨ - كانت هي نفسها الأعمال التي أجمع النقاد على أنها جديرة بالدراسة واستخلاص القواعد النقدية الأولى (في الدراما والشعر) منها لاحتوائها - ليس فقط على شروط وقيود التأليف المنسوبة لأرسطو - وإنما لأنها عالجت موضوعات كونية وإنسانية شاملة وعبرت عن رؤى وعن مواقف نبيلة وقيم ثابتة ٠ وهذه الصفات الأخيرة

• صفات الكونية والشمول والتبيل والثبات أو الإطلاق ، هي الكلمات التي أصبحت تحدد امكانية اطلاق نعت : كلاسيكي على عمل أدبي ما • وبفضل هذا الفهم – أو ربما على الرغم منه – اكتشفت شعوب كثيرة أنها أنتجت في ثقافتها القديمة أعمالا أدبية وفنية مشابهة (كالشعر العربي الجاهل حتى العصر العباسي الأول ، أو مثل السير الشعبية والحكايات وكتب المغازي وطبقات الشخصيات • الخ ، أو مثل الملاحم الهندية أو الجرمانية) • وفي الأعمال الفكرية – وحتى العلمية – أصبح المصطلح يطلق على الأعمال القديمة ، والراسخة ، والعامّة التي تتفق على قيمتها أو تشارك في مفاهيمها أجيال أو أمم عديدة حتى لتصير « معيارا » لقياس مدى التجدد أو الاضافة أو الابتكار • فبينما اعتقد « الكلاسيكيون » الفرنسيون في القرن ال ١٧ أنهم وضّموأ أيديهم على الصياغة النهائية للمثل العليا للفكر والفن (وجوهرها هو الاتفاق مع المنطق الأرسطي الذي اعتبروه مساويا للمقل نفسه) • فإن كل بلد في أوروبا ، وكل ثقافة ، اكتشفت نماذجها الخاصة التي ميزتها صفة الكلاسيكية •

الكوميديا السوداء

Black Comedy

نوع متميز وحديث من المؤلفات المسرحية ، يعرف أيضا باسم الكوميديا القاتمة *Dark Comedy* . ويرجع تاريخ المصطلح الى ثلاثينات هذا القرن ، حينما قام المؤلف المسرحي الفرنسي جان أنوى بتقسيم ما كتبه من مسرحيات بين ١٩٣٠ - ١٩٤٠ الى المسرحيات الوردية *Pieces Roses* ، والمسرحيات السوداء *Pieces Noires* وربما يرجع أيضا الى كتاب الشاعر والمسرحي الفرنسي أندريه بریتون ، أحد مؤسسي السيرالية ، الذي صدر عام ١٩٤٠ باسم : « مختارات من الفكاهة السوداء » حيث صور بریتون اهتمام النزعة السيرالية بمعالجة ما هو مخيف ، أو مخز ، أو مغزع معاملة الفكاهية ، مما يشير الى « التمرد الأسمى للعقل » ، ضد ما عودته

عليه الثقافة القديمة ، • اما الكوميديا القانية •• فقد صاغ هذا المصطلح الناقد البريطاني جون ستيان عام ١٩٦٢ •

ولكن نظريات الدراما المتأثرة بكل من فلسفة الاخلاق وفلسفة التاريخ ارسيت القواعد النظرية : فرغم تمسك المؤلفين بقواعد الفن الدرامي ، العامة •• فان الدراما يمكن أن تقدم وجهة نظر متشائمة ، أو « سوداء » عن العالم والانسانية ، بل وأن تعالج موضوعات لم تهتم بها الكوميديا أصلا (مثل : الموضوعات الاجتماعية والنفسية) ، على أساس أن معالجة هذه الموضوعات بأسلوب الكوميديا (كما فعل عندنا نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبه ، وتوفيق الحكيم بالطبع) أصلح لعصرنا من معالجتها بأسلوب المأساة ، لأن المأساة ارتبطت في الماضي بمقيدة حتمية التصادم بين اختيار الانسان وبين القدر الذي لابد أن ينتصر على ارادة البشر ، وبامكانية المعنى الأخلاقي والنفس للبطولة ، أما عن عصرنا فالعلم يفسر العالم تفسيراً ، يجعل الانسان جزءاً من الطبيعة ، ويطولته تستند الى عوامل خاصة بالفرد وليست بالنوع الانساني كله ، ومع ذلك •• فان المصطلح له في تاريخ الأدب العربي أصول أدبية وفلسفية مختلفة • فالهجاء - في الشعر - قد يدعو الى الكتابة ، رغم أنه يستخدم التهكم والسخرية لتحقير الشخص المجهو ، وتنشأ الكتابة من الشعور بأن الصورة السيئة التي ظهر بها هذا الشخص ، قد تنطبق على معظم البشر أو قد تهدمهم • وفي التراث الشعبي - والديني - العربي •• لا يستحب الضحك الكثير ، فهو ينذر بسوء العاقبة ، ويشير الى خداع الدهر للانسان ، والهموم القاسية - لدى الغير - قد تثير سخرية من نجوا من هذه الهموم •• الخ •

اللغة

Language

اللغة عند العرب : ملكة يقتدر بها الإنسان على النطق واللفظ ، وهي : أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ، أو يعبر بها كل جيل عن وجداناتهم ، أو : تعبر بها كل أمة عن علومها ، ويبين بها كل شخص عما يراود نفسه ، عقله ووجدانه [في : اللسان ، المحيط ، الوسيط ، دائرة معارف القرن العشرين ، علم اللغة للدكتور على عبد الواحد وأفي] .

والكلمة عند العرب مشتقة من الفعل : « لفا » فيقال : لفا بالشيء أى : لهج به ، ويقال : لفوت بكذا ، أى : لفظت أو أعربت عما أردت بالكلمات . وإذا كانت هذه هي معانى « اللغة » إذا كانت منطوقة ، فاللغة المكتوبة هي الاعراب عن المعانى وبنائها برموز [أو : علامات] الحروف المتجمعة في كلمات أو مفردات .

وإذا كانت هذه التعريفات التي قدمها العرب للغة ، تشير
 الى أكثر الدلالات الحديثة أهمية : الذهنية والاتصالية والوظيفية
 للغة [دونه أن تتبلور فيها نظرية كاملة حول أى دلالة منها] فإن
 علم اللغويات الحديث [بدأ من جون روبرت فيرث وميشسيل
 هالليداى حتى ريتشارد هاردمون ، العلماء البريطانيين] يتجه
 أكثر الى اضافة مفهوم متكامل للغة بوصفها ظاهرة انسانية :
 ويتكون هذا المفهوم من جوانب عديدة : فسيولوجية تتعلق بقدرات
 ووظائف خاصة بعقل الانسان ، وعصبية تتعلق بقدرات مراكز
 النطق والتذكر والابصار وغيرها فى مخ الانسان ، وبيئية تتعلق
 بما يمارسه من أعمال وبمراحل العمر المختلفة ، واجتماعية تتعلق
 باحتياجه الى التواصل مع من حوله من الناس ، وتتعلق بنسج
 ومستوى المعرفة المتاح وبالسياق الذى تستخدم فيه ، وثقافية
 فكرية تتعلق بنوع المنطق الذى يحكم العلاقات بين مكونات اللغة
 من أصوات أو علامات مرقومة مكتوبة وبالمعاني المطلوب توصيلها أو
 تبادلها ، وبنوع ومستوى الثقافة والعلاقات الاجتماعية السائدة ، الى
 غير ذلك من الجوانب . وكان العلماء الفرنسيون - وما يزالون -
 يضيفون الى مفهوم المنظومة اللغوية ، مبدأ « الترابط » بينما -
 يضيف العلماء الأمريكيون مبدأ وحدة المنطق النحوى العام لكل
 لغات البشرية ولكن دون أن ينكروا وجود « منطق عقلى داخلى »
 خاص يحكم « النحو » فى كل لغة . وتجتمع الآن المدارس الحديثة
 لعلم اللغة على نقطتين رئيسيتين : أولهما : أن اللغة جزء رئيسى
 من ثقافة مجتمعيها وأنها معجم (أو : موسوعة) لهذه الثقافة وأنها
 أكثر رموز الثقافة خطورة لاحتوائها لها ودلالاتها عليها ، والثانية ،
 هى أن « تغير » أو تطور أى جزء من المنظومة اللغوية يحتم تغير
 أو تطور المنظومة كلها ، والا تجملت وتجمت معها ثقافتها .

لغويات

Linguistics

أو : علوم اللغة ، ومن المؤكد أن هذه العلوم ، تعد واحدة من أقدم النظم العلمية التي أسسها الفكر الانساني ، سواء في دراسته للمجتمعات وأصولها ، أو في دراسته لظاهرة اللغوية نفسها . ورغم أن علم اللغة ، يرجع تأسيسه - غالبا - الى اثينا في القرن الخامس قبل الميلاد . فان هذا العلم لم يتطور بشكل باهر الا على أيدي علماء الاسكندرية البطالسة (الهيلينستية) أولا ، ثم العلماء النساطرة في شمال العراق ، وعنهم أخذ العلماء العرب منذ القرن الهجري الأول ، غير أن جهود العرب اقتصرت على الجانب « الوصفي » للغة غالبا ، أي دراسة اللغة القائمة فعلا ، ومحاولة

استخلاص قوانين في النحو والبلاغة والمعاني ٠٠ الخ . من اللغة التي ينطقها الناس ، أو من تلك التي يكتبونها .

ورغم اشارات متفرقة عند بعض المؤرخين ، كالسعودي وابن خلدون ، أو عند علماء التفسير كابن كثير ، اشاروا فيها الى « تاريخ اللغات » وإلى احتمال وجود خصائص مشتركة بين كل اللغات فان تاريخ اللغات نشأ كعلم مستقل في أوروبا ، حوالي القرن الخامس عشر في المقارنة بين اللاتينية ، واليونانية ، ثم بين اللغات الأوروبية ذات الأصول المختلفة (اللاتينية الرومانسية ، والسلافية ، أو الجرمانية ، أو غيرها) ولكن تاريخ اللغات الذي تحول الى « فقه اللغة المقارن » أو اختصارا « فقه اللغة » - تطور بشكل سريع للغاية في القرن الثامن عشر ، على أيدي العلماء الفرنسيين والإيطاليين ، ثم الألمان ، حتى تسلمه العلماء البريطانيون ، وقفز هذا العلم قفزة كبرى على أيدي سير ويليام جونز (القاضي والمشرع البريطاني في البنجاب الهندية) ، ومؤسس « الجمعية الآسيوية » ، التي لعبت دورا مهما في الاستشراق (الهندي والفارسي والتركي والعربي) .

كان ويليام جونز هو الذي ألصح عام ١٧٦٨ بشكل شبه علمي عن النظرية القائلة بوجود لغة قديمة ، ماتت بعد أن تطورت عنها أربع لغات كبرى ، هي : السنسكريتية في الهند ، والفارسية (أو : الهندية الإيرانية ، والإيرانية الآرية) في فارس واليونانية القديمة واللاتينية في أوروبا . وجاء بعده العالم الألماني فرانز بوب ، الذي صاغ - حوالي عام ١٨٣٠ - نظرية عائلة اللغات « الأندو أوروبية » على أساس ملاحظات ويليام جونز ، ووسع العلماء الألمان من بعده هذه « العائلة » وضموا إليها بعض اللغات الأوروبية والآسيوية القديمة والحديثة ، البائدة والحية ، ورسوموا خريطة « لغوية » للبشر ، قسموا بها اللغات الى أربع « عائلات »

وليسية ، هي : الهندو - أوروبية ، والسامية (ومنها العربية
والعبرية والأمهرية والفينية القديمة .. الخ) ، والعائلة الحامية
(في أفريقيا) والعائلة « الصينية - المغولية - اليابانية » .
ولكن هذه النظرية لم تتحول الى « علم » بالمعنى المفهوم ، وظلت
حبيسة عمليات التخمين القائم على كشف تشابه بعض جذور الكلمات
وبعض قواعد التصريف .

وفي سبعينات هذا القرن (العشرين) وبفضل جهود عدد
من علماء اللغويات ، وفقد اللغة الأمريكيين السود ظهرت نظرية
تقول بوجود عائلة لغوية خامسة ، وهي « العائلة » الأفروآسيوية
وعلى رأسها العربية .

ولكن في القرن التاسع عشر كان قد ظهر المالم الألماني فيلهلم
فون هوبولت ، فوضع أسس نظرية مقابلة ، عن « النشاط اللغوي
للعقل البشرى » ، كما وضع أساسا مقابلا لأساس علم تاريخ
اللغات ، جمع فيه بين أسس هذا العلم ، وبين أسس علم « اللغويات
الوصفية » وكانت نظريته هي أساس كل نظريات اللغويات الوصفية
الحديثة ، منذ سوسير الفرنسي وحتى تشومسكي الأمريكي وزملاءه ،
والتي تقوم في مجموعها على القول بأن « العقل » البشرى ،
أو الدماغ الانساني .. تطورت لديه « ملكة لغوية » ، تعينه على
ابتكار رموز صوتية ، يفسر بها الى الأشياء ، والأحاسيس ،
والمعاني ، وينقل بها ما يريد الى زملائه في الجماعة الانسانية ،
وأن هذه الملكة « اللغائية » جزء من « العقل » الانساني ومن ثم
.. فإن كل لغات البشر - خصوصا اللغات ذات الحروف المنطوقة ،
الصوتية - تتشابه في خصائص معينة ، سواء فيما يتعلق ببعض
المفردات الأساسية في الحياة البشرية ، مثل المفردات الخاصة
بعلاقة البشر بالطبيعة وأسماء بعض مكونات الطبيعة ، أو ببعض

« التركيبات اللغوية » أو « العلاقات » بين بعض المفردات في حالات سياقية خاصة . وعلى ذلك . . . فإنه يمكن استخلاص - أو وضع - قوانين عامة ، تشترك فيها - وفي الموضوع - لها كل لغات البشر . وبالتالي فقد تحول علم « تاريخ اللغات » الى فرض التطورات التي لحقت باللغات المختلفة لأسباب « موضوعية » معروفة أو يمكن معرفتها ومعرفه ما نتج عنها وتحديد وتخليه منهجيا : أسباب تراوح بين الاحتكاك الثقافي ، والهجرات الجماعية ، والانقسامات الاجتماعية وتطور وسائل وأنماط المعيشة والعمل .

المثقفون

Intellectuals

ربما كان طه حسين هو الذى صاغ هذه الكلمة الجديدة فى العربية ، اعتمادا على كلمة الثقافة ، التى يظن أن سلامة موسى هو الذى صاغها فى عشرينات هذا القرن . أما الكلمة فى اللغات الأوروبية . فالمعروف أنها ظهرت فى روسيا ، فى النصف الثانى من القرن الماضى أولا ، قبل أن تنتقل الى النمسا وألمانيا وغيرهما . والحقيقة أن تطور دلالة « المثقفون » عندنا ، وفى الغرب يكاد يتشابه . وقد اعتمد ... الى حد كبير — على الفهم الاجتماعى والسياسى لوظيفة الشخص المثقلم ، وصاحب المعرفة المتعددة الجوانب ، والمتعمقة ، وذات الاهتمام الانسانى والاجتماعى ولوزن هذا الشخص المعرفى والفكرى وامتلاكه لمنهج يعتمد عليه فى ادراك

وتفسير أحداث الواقع وظواهره . فالناقد الروسى « تيزاريف » يقول : أن المثقفين هم قطاع من خريجي الجامعات ، يفكرون - بشكل انتقادي - فى مختلف الموضوعات والقضايا .

ولكن الكاتب الروائى « تورجنيف » ، يصفهم بأنهم أولئك المتعلمون ، الذين يشكون فى كل القيم المستقرة السائدة باسم العقل ، ويرغبون فى تغييرها باسم التقدم .

ولكن فى أوروبا الغربية ، ومنذ أواخر القرن الماضى ، حتى منتصف القرن العشرين . . ارتبطت كلمة للمثقفين باليسار ، وذلك بفضل كتابات الفرنسي « دى توكفيل » والألماني « ماركس » ، « دى » توكفيل ، رأى أن المثقفين هم طليعة حركة تغيير المجتمع ، وماركس رأى أنهم المتعلمون الواعون من الطبقة الوسطى الذين ينضمون الى الطبقة العاملة .

ولحن نفهم من كتابات طه حسين ومحمد مندور ومحمد حسنين هيكل بعلمهما أن المقصود بالمثقفين ، المتعلمين الذين حققوا بالتعليم والخبرات الاجتماعية درجة من الوعى ، تجعلهم مختلفين مع الواقع القائم ، ويمتلكون حلا أو تصورا عن واقع أفضل ، ويحاولون تبرير هذا التصور أو هذا الحل بشئ من الموضوعية التاريخية ، ولا يتفقون مع اتجاهات الثقافة السائدة فى تحليلها للواقع أو تخطيطها للمستقبل ، وهذا التعريف للمثقفين يربطهم أيضا باليسار بشكل ما .

ولكن علم الاجتماع الثقافى المعاصر يرى أن المثقفين بوصفهم حملة ثقافة مجتمعاتهم ومبادئها الذهنية عن العالم ، يمكنهم أن يكونوا من اليمين أو الوسط أو اليسار وليس شرطاً أن يكونوا من

اليسار ، الا أنهم يتميزون باهتمامهم بالفكر الابداعي المنتج للقيم الجديدة ، بصرف النظر عن قابلية هذا الفكر ، أو القيم التي ينتجها للتطبيق الفوري أو لا ، فالهم هو استنادهم إلى « معرفة » واسعة ومتنوعة ، يستطيعون بها بناء فكرهم الخاص عن « الحياة » من حولهم : اجتماعيا وسياسيا وثقافيا ، ويستطيعون بناء عليها أن يحددوا موقفا من هذه « الحياة » ، وأن يصوغوا تصورا عن تكوينها ، والمسار التاريخي لهذا التكوين ، وقوانين حركة ذلك المسار ، والاحتمالات الكامنة في مستقبله .

المحاكاة

Imitation

مصطلح رئيسي من مصطلحات نظرية النقد القديمة منذ أفلاطون ثم أرسطو وعند النقاد العرب في القرون الوسطى إلى أن أعيد اكتشاف وتفسير نصوص أرسطو (الفيزيكا ، الشعر) في القرن السادس عشر بإيطاليا . وإلى أن أعيد تفسير أرسطو مرة أخرى في القرن التاسع عشر ثم مجادلته ومخالفته في القرن العشرين . كان معنى المحاكاة عند أفلاطون مرتبطا بانهاية الشعراء بأنهم يحاكون الواقع المحسوس وهو نموذج مزيف للحقيقة ، وبذلك فإنهم يمثلون الخطوة الثانية في الابتعاد عن الحقيقة والحق (إلى أنهم ببساطة يكذبون) وبذلك قام بتقييم المحاكاة الفنية على أساس أخلاقي . ولكن المحاكاة عند أرسطو (في كتابي الطبيعة والشعر) جاءت في معرض الدفاع عن الشعر باعتباره تمثيلا أو محاكاة بلا تصنى

الطبيعة الكونية اليه من أهداف كلية (والشعر المقصود بالطبع هو الدراما المسرحية التي لم تكن تكتب في اليونان القديمة الا شعرا) وربما كان هذا هو ما تسبب في عجز النقاد العرب عن فهم القضية، فانهم فهموا من كلمة الشعر ما كانوا يعرفونه فعلا (أى القصائد او : الشعر الغنائي ، وليس الدرامي) ولم تكن نصوص الدراما اليونانية قد أعيد اكتشافها بعد ولم تعد تمثل ولا حتى تقرأ في أوروبا نفسها ، واختلط عليهم الأمر عندما عرضوا لتفسير المحاكاة بالمعنى الأرسطي خاصة عند قول أرسطو أن الشاعر يحاكي الأفعال والأخلاق : فأى أفعال يحاكيها الشاعر الحربي في القصيدة العادية وهو لا يكتب الدراما المسرحية التي عناها أرسطو ، وقال ان المحاكاة فيها محاكاة للخلق (بتسكين اللام) وللانفعال . وفي أوروبا (في إيطاليا ثم في فرنسا وغيرها بدءا من عصر النهضة ، القرن الـ ١٦ وما بعده) أصبحت المحاكاة محاكاة للنماذج الأدبية العظيمة التي كانت المعرفة بها قد تضاعفت قرنا وراء آخر . وساد نفس المفهوم عصر النهضة عند النقاد ، مثل كاستلفترو وحتى أين جونسون - مع تزايد المعرفة بالثقافة القديمة - الرومانية ثم اليونانية - الى أن قال فلاسفة الفن الذين انتقدوا نزعة شعراء الدراما الفرنسيين في القرنين ١٧ و ١٨ الى تقليد ما توهمو أن اكتساب الكلاسيكيين الدراميين فعلوه . قالوا بأن محاكاة نماذج الادب العظيمة (أى الكلاسيكية القديمة) تمنع وتعطل المحاكاة الأصلية وهي محاكاة الطبيعة الكونية والكلية للطبيعة نفسها (طبيعة الانسان أساسا) . وفي القرن السابع عشر أصبحت المحاكاة تجسيدا للتصميم المثالي للتجربة الانسانية المشتركة اعتمادا على النموذج الصاوم لأشكال الفن القديمة (او : الكلاسيكية ، اليونانية أساسا) وعلى ما يتخيله الفنان أكثر مناسبة لعصره وتطابقا مع ما يمليه العقل والفن مما . وكان هذا في الحق هو المدلول العام لنزعة الكلاسيكية الجديدة .

خصوصاً في فرنسا (انظر : كلاسيكية) • ولكن مبدأ المحاكاة
الشكلية والتصميمية هذا أخذ يتضاءل بالتدريج منذ القرن الـ ١٨
ليصبح مدلوله متوقفاً على فهم المبدع الفني لعالمه وتصوره لعناصر
إبداعه وللتناسق المطلوب بين هذه العناصر •

مركز الفنون ، المركز الدرامي

Art's Center, Center Dramatiques

تعبيران ، أولهما انجليزي الأصل ، والآخر فرنسي ، يشيران إلى تجربتين مهمتين في كل من : بريطانيا وفرنسا لنشر الثقافة الرفيعة ، بواسطة المسرح أساسا ، وتوصيلها إلى الطبقات العاملة والمتوسطة الدنيا ، لكفالة قيام قاعدة جماهيرية قوية للوعي والمعرفة وللحساسية المتطورة ، ولإستكمال مهام التعليم بغرس القيم الثقافية الجمالية والمعرفية والإدراكية النابعة من الثقافة السائدة في المجتمع المعين في أذهان ووجدان القطاعات المريضة من الناس .

ففي بريطانيا .. وضع الكاتب المسرحي ارنولد ويسسكير مشروعه لإنشاء « مركز الفنون » على أساس أن يدعمه ويموله اتحاد

اللقابات العمالية والحركة العمالية عموما في بريطانيا . وعرف المشروع باسم : « مركز ٤٢ » ، لأنه قام بالقرار رقم ٤٢ ، لمؤتمر اتحاد النقابات عام ١٩٦٠ . حيث أقر المؤتمر أهمية « الفنون » في تثقيف الجماهير ونشر الوعي بينها ، واستكمال مهمة التعليم والاعلام .

وفي عام ١٩٦٢ ، بدأت عملية انشاء « مراكز ٤٢ » ، في عدة أقاليم في بريطانيا ، ولكن المشروع تمثر بسبب سيطرة حزب المحافظين على عدد كبير من مجالس البلديات ، وعدم توفير التمويل والامكان المناسبة ، ولكن منذ انشائها في اقاليم أخرى واصلت تدعيم مراكزها بنجاح ، وتستعيد الحركة الآن قوتها بعد « الحقيقة المتشعبة » .

وفي فرنسا .. بدأت حركة إقامة « المراكز الدرامية » منذ عام ١٩٤٥ - بعد التحرير من الاحتلال النازي - وتبنت الحركة المنظمات النسائية ، بعيدا عن الأحزاب والحكومة والكنيسة .

ولكن في عام ١٩٦٢ .. كان الأديب والكاتب العظيم اندريه مالرو وزيرا للثقافة مع ديغول ، فوضع مشروع « البيوت الثقافية » ، التي بدأ انشاؤها في كل مدن وقرى فرنسا . فخصبت المراكز الدرامية ، بمسارحها ومدارس الفنون التي كانت ملحقة بها ، الى البيوت الثقافية ، التي أصبحت مراكز لتعليم الانتاج الفني ولممارسة الإبداع واللغات والقراءة وغيرها .

ورغم مشاكل البيوت الثقافية ، مع السلطات المحلية بسبب الخلافات السياسية ، ورغم قلة التمويل .. فإن عددا من هذه المراكز ، أصبح ذا ثقل ثقافي قوي في فرنسا كلها وحق نجاحا كبيرا . ويشير المثال بمراكز ميلين تولوز وميناسبورج تحت إدارة روجيه بلانشون ، ومسرح كومبيدي دي بابلير التي تحت إدارة جان ديسبي وفي مسرح تيبسي « قصور الثقافة » الى القيام بنفس الدور ، الذي لعبته البيوت الثقافية الفرنسية .

مسرح احتفالي

Carnival Theatre

أحد الأشكال المسرحية الكبرى الماصرة التي تطورت منذ
المستعمرات وما بعدها ، من خلال إعادة اكتشاف أشكال منظمة
للاحتفالات الشعبية في القرون الوسطى وفي العصور القديمة ،
الأوروبية ، والآسيوية والأفريقية ، وذلك على أساس تفاعل عدة
عناصر ، نظرية وتطبيقية في العروض المسرحية نفسها . ورغم أن
الرأي السائد هو أن المفكر والناقد الروسي ، ميخائيل باختين هو
الذي ألهم النظر إلى المفرد الاجتماعي والثقوري للاحتفالات
الكارنيفالية ... مقابل التفسير المحافظ الذي قدمته مدرسة أميل
جور كايم - عالم الاجتماع الفرنسي - لتلك الاحتفالات (انظر :
احتفالية) رغم ذلك فإن تيار - أو شكل : المسرح الاحتفالي في

القرن العشرين كان يتأسس من خلال تطوره « الفنى » أو تطور أشكاله
 فن العرض المسرحى تطوروا مستقلا الى حد ما ، بحثا عن الشكل
 - أو الأشكال - الأكثر تناسبا مع حساسيات جمهور يتغير وتتغير
 أذواقه بسرعة بالغة منذ بداية القرن . ففى كتاب : « أصول
 الكوميديا الكارنيفالية الألمانية » للنقاد الألماني موديس رادوين
 (عام ١٩٢٠) رصد لتطور هذا الشكل ، للاستمد من الاحتفالات
 الاستعراضية الراقصة الغنائية ، والتي استعملت الأقنعة ،
 والحوارات المرتجلة ، والنكات ، وابتكرت شخصياتها الهزلية التي
 ترمز الى رجال السلطة (المدنية والدينية معا) طوال التاريخ
 الأوروبي - الوثني والمسيحي : وقال رادوين : ان الشكل نفسه
 كان موجودا فى إطار الثقافات ، اليابانية - الصينية - والهندية ،
 والفارسية ، والافريقية القديمة ، وفى الثقافات الأمريكية السابقة
 على كولومبس ، وأنه ظل يتطور ويغير وموزع مع تغير الديانات
 واللغات ، وكان يرتبط اما بمواسم الزراعة وتحولات الفصول
 (فيكون طقسا من طقوس الاحتفالات بالخصوبة وتجدد الحياة ،
 أو من طقوس التحول والموت) أو بالاحتفالات الدينية الشعبية
 كالمولد وأعياد بعض الآلهة القديمة ، أو القديسين أو الأمراء
 (فيكون طقسا أكثر اجتماعية وأكثر مناسبا بنظام المجتمع وموزع)
 وعلى ذلك - فيما قال أتباع ميخائيل باختين فيما بعد فان المسرح
 الاحتفالى ، كان هو المسرح الشعبى غير الرسمى ، الذى لم يتعرض
 لما تعرض له المسرح اليونانى الرسمى - الذى كانت عروضه
 تقام تحت رقابة دولة المدينة وسلطاتها الفكرية والدينية والنقدية ،
 ولما تعرضت له المسارح الرسمية بعد ذلك (فى عصر النهضة
 وما تلاه) من تقليد صارم لأساليبها وأبنيتها الفنية وقضاياها
 ورواها الفكرية والاجتماعية : المسرح الاحتفالى ظل أداة رئيسية
 من أدوات التعبير الشعبى الجماعى ، الأكثر تلقائية وقابلية للتغير
 والأكثر مرونة فى استيعاب كل أنواع التعبير الاستعراضى والتشعيلى

واللغوى ، ولاستيعاب كل ما يسمح به العادة لأنفسهم فهم :
« مواسم الصيف والخروج على القواعد ١١ » . وفي القرن
العشرين استفاد مسرحيون كبار من المسرح الاحتفالي وتراثه الشكلي
ورؤاه الفكرية ، في تطوير المسارح السياسية والاستعراضية
والكوميدي ، ليصبح واحدا من أكثر الأشكال رواجاً وانتشاراً بعد
ضمور موجات المسرح الملحمي ، أو التعليمي أو التسجيلي أو مسرح
الميت ، خاصة مع انتشار موجة « ثقافة الشباب » منذ الستينيات ،
التي امتزجت فيها أنواع الغناء والرقص والحوار بأشكال مبتكرة
بين الأزياء والأقنعة الدالة على تمرد الشباب - عموماً - على
الأسس التقليدية للمجتمعات الرسمية وعلى أساليبها المحكومة
في التعبير الفني ، وعلى رموزها وعلى ما ترمز إليه . وفي العالم
العربي بدأت موجة « الاحتفالية » في المسرح ، بتجاوز مهمة لفناني
المسرح المصريين والمغاربية ، فهم أواخر الستينات استفادوا فيها من
خصائص فنون العرض التمثيلية المحلية القديمة - كخيال الظل
والأراجوز والسامر - وما كانت تحفل به من رغبة في التمرد أو في
التحكم من الأوضاع السائدة ، وعنهم - وعن المبدعين الفرنسيين
خصوصاً - نقل المسرحيون في تونس ثم في سوريا أساليب جديدة
ما تزال تتفاعل وتطور إلى الآن .

المسرح الحي

Living Theater

أحد أشهر الجماعات المسرحية الأمريكية الحديثة بعد الحرب العالمية الثانية ، ومن أكثر هذه الجماعات تأثيراً في حركة المسرح الطلائعي Avans Cardé الأمريكي خصوصاً والغربي عموماً طوال الخمسينيات والستينات ، وكان تعبير المسرح الحي الذي صاغه الناقد الأمريكي الطليعي صامويل تايلور ، كان هذا التعبير يشير إلى العروض المسرحية التي مزجت في نهاية الأربعينات بين استخدام التخصّص الدرامية لكتاب مشهورين .. مثل بريخت واليوت ولوركا وأويل وراثيجان وغيرهم .. وبين الارتجال الذي يقوم به ممثلون « مثقفون » يختارون بناية ويتلقون تدريباً فكرياً وجسدياً وتقنيا بالغ التعقيد والرقى (يتضمن قراءات واسعة وممارسات روحية وبدنية شاقة وتفرغاً كاملاً يسمى ب : تربية

الذات وتكريسها كاملا للعمل والحياة في اطار جماعة العمل المسرحي) . ولكن المصطلح نفسه ، تحول الى اسم للفرقة مسرحية كونها المخرج ، الممثل ، المؤلف الأمريكى جوليان بيك وزوجته جوديث مالينا في نيويورك عام ١٩٤٧ . واستمرت كفرقة جواله ذات ثراث (ريبورتوار) كبير من العروض في أمريكا وأوروبا حتى وفاة مؤسسها بيك عام ١٩٥٨ ، وبدأت الفرقة عروضها بالنداما الشعرية الفلسفية لبريخت ولوركا واليوت ، ثم تطورت الى ادخال عنصر الارتجال بالتعاون مع المؤلف الدرامى الأمريكى كينيث براون (بدأ من مسرحيته : السفينة السجين) عام ١٩٦٥ التى تعرضت للحياة « مشاة البحرية » الأمريكية ودارت أحداثها في زنزانة باحدى السفن ، وهى مسرحية سياسية اجتماعية وفلسفية حول التزام الجندي حين يفقد حريته ، وأضاف الممثلون الى النص الذى كتبه براون الكثير من أفكارهم وعبواتهم كما اشتركوا مع بيك في العملية الإخراجية . وكانت ثقافة الستينيات في أمريكا تتجه الى تقديس الروح الجماعية وتجديد التمرد على المؤسسات والدعوة الى السلام والحرية الشخصية ورفض كل الثقافات المعنصرية والعدوانية وكل القيود الموروثة من الماضى . وعندما رحلت الفرقة الى أوروبا تحول أعضاؤها الى الفكر الفوضوى وأعلنوا أن هدفهم هو : « زيادة الادراك الواعى للناس بحياتهم » ، و « تأكيد قداسة الحياة وتحطيم الجدران والحواجز » وكان أسلوبهم هو اثارة « مواجهة » حادة مع الجمهور لاستفزازه الى الوعى والفعل الأمر الذى عزلهم تساهيا عن « الجمهور » ودفعهم الى التحسول الى « المشاركة » مع الجمهور بدلا من السعى الى مواجهته واستفزازه . ويموت بيك تفككت الفرقة واندثرت تماما ولكن « تراثها » ترك أثارا قوية على المسرح الغربى في النصف الثانى من القرن العشرين ، خصوصا في نشاط المخرج البولندى جروتوفسكى ، والمخرج البريطانى الذى لا يقل أهمية ، بيتر بروك .

المعادل الموضوعي

Objective Correlative

كان الشاعر والناقد والمفكر الثقافي البريطاني توماس اليوت، هو الذي صاغ هذا المصطلح في دراسته ، عن مسرحية هاملت لشكسبير ، التي نشرت عام ١٩١٩ • قال اليوت : « أن الطريقة الوحيدة للتعبير عن عاطفة ما في الفن ، أو بالفن هي العثور على معادل موضوعي ، أي على مجموعة من الأشياء المنتظمة ، أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث التي يصير أي واحد منها هو « الصياغة » الفنية لتلك العاطفة بالذات ، بحيث تستثار تلك العاطفة على الفور ، حينما تقسم تلك الحقائق الخارجية وهي التي ينتهي دورها بمجرد تلقيها ، أو بمجرد ممارستها ممارسة حسية » •

ومن الواضح أن هذا التفسير الاليوتي للمعادل الموضوعي ، لا يمكن أن ينطبق لا على الموسيقى ، ولا على التمثيل ، ولكنه يمكن أن ينطبق على معظم الفنون الأخرى - وبوجه خاص .. فنون اللغة - أي كل الأنواع الأدبية - وفنون التشكيل . ومن ناحية أخرى .. فإن أية عاطفة : كالحزن ، أو الرعب ، أو الشفقة ، أو الحب يمكن التعبير عنها بعدد لا نهاية له من الصياغات . ورأى نقاد اليوت أنه خلط بين التعبير عن عاطفة ما في الممثل الفني ، وبين استثارة هذه العاطفة لدى من يتلقى هذا العمل .. وكانت سوزان لا نجر في كتابها « العقل ضد الأنا » أبرز هؤلاء النقاد - عام ١٩٦٧ بإبرازها أن تمتعت نظرية اليوت يؤدي إلى حرمان الفنان من « المرونة اللازمة للتعبير الفني ، وأنه تجاهل إمكان اختلاف ما يستثير المعادل الموضوعي لاحدى العواطف ، حسب اختلاف نفسيات وظروف وأعمار الذين « يتلقون » العمل . وقد كان للمصطلح الذى صاغه اليوت تأثير واسع فى النقد العالمى ، واشتهر به نوع مصر كل من الدكتور رشاد رشدى ، والشاعر صلاح عبد الصبور .

المناقضة

Contemporary

المعنى المباشر لهذا المصطلح أن يكون الشيء متزامنا ... إلى عصر واحد - مع شيء أو أشياء أخرى ، فيكونان « متعاصرين » أي « متزامنين » . ولكن انعكاس التقدم المادى والعلمى فى الغرب على الأدبيات الغربية فتح القرن الـ ١٩ أنتج احساسا عاما بأن الغرب هو المعبر عن « العصر » ، وأنتج هذا الانحسار بالمشاعر الدينية والعرقية ازاء الشعوب الأخرى وحضاراتها .

وبالتالى .. برز نوع من « تصنيف » الحضارات المختلفة تصنيفا « راسيا » تصاعديا ، وأصبحت الحضارة الغربية هي الأكثر

تقدما ، وهي الحضارة المصرية ، والمعاصرة ، فامتزج مفهوم المعاصرة بمفهوم التطور من ناحية ، والحدائق من ناحية أخرى .

ومعها ٠٠ لم تكن لهذا المصطلح أهمية تذكر في فكر العالم القديم ، ولكن تنبه اليه المترجمون وشراح الفلسفة المسلمون العرب منذ القرن العاشر الميلادي ، حين لفت نظرهم « تعاصر » أكثر من مفكر يوناني في زمن واحد ، ولكنهم ينتمون الى بلدان والى اتجاهات مختلفة ، وعندهم نقل أوائل الدارسين الغربيين في مجالات الدراسات الكلاسيكية في عصر النهضة ، حيث بدأت تظهر مناهج بحثية خاصة لحسم مشاكل التزامن بين ظواهر أو أعمال أو شخصيات مهمة ، ظهرت في عصر واحد ، ولكن في أماكن مختلفة ، وكان لها مظهر مشترك ، ولكن مع وجود الاستقطابات الحضارية والثقافية المختلفة . وفي أواخر عصر النهضة ، وبداية عصر التنوير (القرنين ١٧، ١٨) ظهرت في الفكر السياسي والتاريخي مسألة العلاقة بين المجتمعات ، التي تمكنت من تحطيم قيود العصور الوسطى الفكرية والاقتصادية والاجتماعية ، وهي مجتمعات غرب أوروبا - بوجه عام - وبين المجتمعات الأخرى في شرق وجنوب أوروبا ، التي كانت لاتزال ترزح تحت تلك القيود ، وبدأت قضية اعتبار المجتمع « معاصرا » ، تتخذ بعدا فكريا واجتماعيا ، وليس بعدا زمنيا فقط . وكذلك ٠٠ أصبح الفكر « معاصرا » بمقدار تعلق فكره ومناهجه وأدواته بما يطرحة ، وينتجه العصر نفسه . ولكن مع القرن الـ ١٩ ٠٠ اكتسب المصطلح دلالة جديدة ، مع شروع المفكرين الأتراك والهنود ، والصينيين ، ثم المصريين في اقتباس أنماط الفكر والحياة والعمل والابداع من المجتمع « المصري » الأوروبي على أساس أن هذا المجتمع هو الذي يعرف عن كل من : « العصر » الحديث ، وعن

أفضل ما يتضمن هذا العصر . ثم ظهر الفكر القومي المستنير في العالم العربي ، وفي اليابان وأفريقيا ، فعالج قضية التحديث والمعاصرة من منظور أكثر شمولاً ، يعنى بالتطور المادى ، على أساس التكنولوجيا الغربية ، وأشكال التنظيم الاجتماعى والإدارى والسياسى فى الغرب بشكل عام ، كما يعنى بالتماهى الحضارى والثقافى للمجتمع ، وإمكانية أن يكون المجتمع ، معاصراً وأصيلاً فى وقت واحد .

معنى

Meaning

انه المحصلة الذهنية والقصد والمضمون المستهدف من أى
تمبير لغوى « لفظى » ، سواء كان التعبير اللفظى جملة مفيدة - كما
قالت العرب - أو أكثر ، أو كان جزءا من جملة يمكن عزله منطقيا
عنها * والمعنى مرتبط بالتعبير اللفظى ، ولكنه شيء آخر غير ، رغم
أن أحدهما يشير الى الآخر ، كما أن المعنى امتداد للتعبير رغم أن
الجاحظ قال - فى الرسائل : « ان المعنى قد يكون ، دون أن يكون
له لفظ » ولكنه قال أيضا - فى الرسائل « ان اللفظ للمعنى بدن ،
والمعنى للفظ روح » *

والمعنى لى النهاية ما تتكون منه - أو أول ما تتكون منه -
دلالة التعبير اللفظى ، التى تتكون أيضا من السياق الذى يوجه

فيه التمييز : "ومنا" قد يصاحبه التمييز من دلالات في الصوت أو
إشارات وإيماءات .

ويتكون معنى الجملة من المعاني الجزئية لمكوناتها . . فهو
النتيجة النهائية لتداخل وتفاعل المعاني المكونات : "ويعنى" تعبير
معين حوّلًا يحكم شكل ونوع استعماله في الكلام أو الكتابة : أي
في أي نوع من الخطابات .

وقد تنشأ المعاني عن اتفاق الناس عليها في مجتمع ما ،
عصبه معينه ، أو على اعتداد المصور وفي كل المجتمعات . . وهو
ما أسماه القاضى عبد الجبار - من أشهر مفكرى المعتزلة : وأقرهم
إلى الفكر السنى لإبيليل بالمواضعة (أي توافق الناس واتفاقهم
على المعاني) ولكن المعنى أيضا قد تنشأ من سيطرة جمعية ، تملك
حق إعطاء الأشياء أسمائها والألفاظ معانيها ، مثل : سيطرة اللغة
حين يعلم آدم الأسماء ومعانيها كما قال الجاهل : وهذا ما أسماه
أبو الحسن الأشعري بالانقطاع .

واستخدمت الفلسفة العربية كلمتى المواضعة والانقطاع
بنفس المعنى . وصاغت الفلسفات الغربية لنفس المعنى كلمتى
أخرى : ويبدأ المعنى - جزئيا - من المعنى الاشارى "معنى الحروف
أو الصوت أو الكلية أو الرمز" ، ويضلل إلى المعنى السياقى "معنى
الاشارة" فهو سياق جملة ، والجملة في سياق فقرة . وهكذا
وهنا يتزايد حجم المعنى ، بحيث تتحدد العلاقات المنطقية بين الجمل
وبين الإشارات .

وعلى كل حال . . فإن هذه الكلمة على بساطتها ، واحدة من
أكثر مصطلحات الفكر الفلسفى النقدي واللغوى تعقيدا ، خاصة
مع اشتغال فلاسفة القرنين : الـ ١٩ والـ ٢٠ الوضعيين والماديين

يحدد دلالات الرموز في « العلوم البحتة » كالرياضيات ، والعلوم التطبيقية كالكيمياء والهندسة ، فتجاوز البحث في « المعنى » بذلك مجال علم اللغة القديم .

وقد ساهم الفلاسفة العرب العقليون - عموما - في إثراء التفكير في « المعنى » من الناحيتين النظرية (الفلسفية والعلمية) والتطبيقية (علوم اللغة والتفسير وفلسفة العلم) ، ويوجه عام . . يثنى التمييز بين « علاقتين » في الجانب المعرفي للمعنى : (١) للتمييز واجب أولا بين الكلمة ، والشئ الذي تسميه هذه الكلمة أو تشير إليه . . فهنا تكون الأشياء معطيات للكلمات التي ترمز لها (٢) ، ثم يجب التمييز بين الكلمة ، وبين خصائص الأشياء التي تسميها ، أو تشير إليها فقولك « شجرة » يتضمن خصائص كثيرة : هي « نوايا مضمرة » في الكلمة ، أو حالات ذهنية ، أو دلالات نفسية للكلمة نفسها . وفي كتاب « معنى المعنى » الذي كتبه أوجدين وورثشاردز الوضعيان التحليليان عام ١٩٢٣ . . قالا أن « المعنى » هو مجموع السمات المشتركة بين كل « المواقف » التي تستخدم فيها كلمة ما أو تعبير معين ، وهي السمات التي تقيب عن المواقف التي لا ترد ولا تستخدم فيها الكلمة ذاتها .

إن الكلمة الواحدة تنظم لحروف ، تكتسب « دلالة » عبر تاريخ معين ، ترتبط فيه أشياء ومشاعر وعقائد وأحداث بهذه الكلمة : والكلمة ذاتها بوصفها « رمزا » هي جزء من نظام اللغة ، الذي هو هيكل تنظيمي من رموز متشابهة متعددة ، بتغير ترتيبها . . تغير معانيها ودلالاتها ، وعلى ذلك . . فإن « معنى » الكلمة يستمد من التاريخ الذي حملته ، ومن موضعها في نظام الكلمات أو الرموز أو الدلالات الأخرى المجاورة لها والمرتبطة بها . وقد يكون هذا مصدرا في حالة ما لقوة الشعر ، بتعدد مستويات

واتجاهات المعنى للعبارة أو للكلمة الواحدة ، وفي حالة أخرى . .
قد يكون مصدرا لدقة العلم بتحديد المستوى أو الاتجاه الوحيد
للمعنى المقصود . وبذلك لا يكون للرمز (للكلمة) معنى الا اذا
دلت على شيء ، وبذلك يفتنى المعنى اذا اختلفت الدلالة .

وقد يعتمد المعنى اذا تعددت الدلالات . ان الكلمة رمز مجرد ،
يشير الى معنى أو معان متعددة ، حسب تاريخه وسياقه ، وقد يتغير
« المعنى » المقصود للكلمة الواحدة (السفينة حتى القرن ١٧ غير
السفينة بعد عصر البخار) .

وقد يتغير المعنى بالاستبدال ، أى حين يستبدل ما تدل عليه
الكلمة الواحدة ، وثمة تغير للمعنى بالتشابه ، فالسرعة في عصر
الحصان ، غير السرعة في عصر الصاروخ ، وهناك تغير بالاختصار ،
وتغير بالمجاز . . فالقمر غير الفتاة الجميلة ، وتغير بالاستعارة
فالهاتف قديما صوت داخل في اللحن أو كائن علوى ، يعتقد المتلقى
بوجوده . غير الهاتف الذى هو التليفون .

الملحمة

Epo

ارتبط هذا المصطلح بنوع خاص من الدراما المسرحية - أولا -
ثم الدراما السينمائية أيضا ، منذ عشرينيات هذا القرن . وأصبح
المصطلح نفسه اسما لتيار في التأليف والإخراج المسرحيين يتبنى
موقفا فكريا - من المجتمع والفن ومن الإنسان حيث يتقدم المضمون
على الشكل - مع أهمية الشكل ذاته للتعبير عن المضمون ، وحيث
يستبعد الإيهام المسرحي وينبه « المتفرج » الى أنه يشارك في العرض
المسرحي بوصفه قاضيا واعيا بقضية تتعلق بوضع بشري اجتماعي
ولردي لابد أن يتخذ المتفرج موقفا بشأنه . وبذلك أصبحت الحقيقة
التي يمثلها العرض المسرحي أو يشير إليها والوعى بهذه الحقيقة
والموقف منها هو الهدف وليس مجرد استثارة المشاعر والاحساس

بالتماثل لدى المتفرج بما يجرى على خشبة العرض المسرحي . وقد استخدم كتاب ومخرجو المسرح الملحمي أشكالاً ووسائط تشبه أشكال ووسائط رواية الملحة (أو « البير » القديمة) أي استخدموا الراوى والسرد المتتالي والكورس الجماعي وكل ما يمكن أن يحل محل هذه الوسائط السردية في الملاحم القديمة من وسائل تكنولوجية مستحدثة كالشريط الإذاعي المسجل أو الشريط السينمائي أو صور الفانوس السحري وغيرها . وقد ظهر المسرح الملحمي وسط الفليبان الاجتماعي الذي اجتاحت ألمانيا وروسيا القيصرية بعد الحرب العالمية الأولى على أيدي فناني المسرح التعبيريين الألمان أساساً (مثل إيروين بيسكاتور وارنست تولر ثم برتولت بريخت) .

وتنسب إلى بريخت وإلى زميليه وصديقيه الناقده الأمريكي إيريك بنتلي والناقد والمخرج والموسيقار المسرحي الأمريكي جون فيليب عملية صياغة النظرية الأولى المكتملة لفكرة المسرح الملحمي التي نظر إليها باعتبارها أول « نوع » مسرحي يختلف جذرياً في المنظور الفلسفي والجمالي والتكنيكي عن النوع المسرحي الأصل الأول الذي كان أرسطو قد صاغ نظريته في أئينا في القرن الرابع قبل الميلاد والذي ظل يتطور عبر القرون دون أن يخرج أحد على قواعده الأساسية .

ومن المهم أن نتذكر أن المسرح الملحمي وتطبيقاته ، أدى بالفعل إلى تغييرات كثيرة وشاملة في المسرح الغربي كما أتاح لمسارح العالم الثالث الفرصة للتخلص من شكل المسرح القديم - الذي كانت ثقافات العالم الثالث قد استعارته من الغرب - وأتاح لهذه الثقافات فرصة البحث عن أشكال مسرحية خاصة بها . ففي المسرح الغربي نفسه أفرز المسرح الملحمي أشكال : المسرح التقريري (أو مسرح

الـ:يبورتاج - وهو يكاد يكون صحافة تمثيلية. والمسرح الوثائقي
أو التسجيلي وغيرها من أشكال التأليف والمرض المسرحي .

ومنذ أوائل السبعينيات ، وتحت تأثير المعرفة النظرية
والتطبيقية بالمسرح الملحمي ، وقدرته على استيعاب أشكال متنوعة ،
واساليب في المرض المسرحي مختلفة عن مجرد الحوار التمثيلي بين
شخصيات محددة ، كتب نجيب سرور ، ويوسف إدريس ، ومحمود
دياب وغيرهم في مصر أعمالا مسرحية بعيدة عن النموذج الحوار
الارسطوي أو التقليدي القديم ، مستفيدين من « كشوف » نقدية
واكاديمية عديدة لأشكال عروض تمثيلية محلية قديمة ، وتبهم
مؤلفون ومخرجون لا يقلون أهمية في لبنان وسوريا والمغرب والعراق
وتونس (عصام محفوظ ، سعد الله ونوس ، الطيب الصديقي ،
محمد قاسم ، محمد عزيزة) * وغيرهم .

نزعة الازدهار والنضج

Acmeism

وقد ترجمها أحد النقاد الى « البروية » من « الذروة » ، وهي إحدى نزعات ، أو تيارات الحداثة في الشعر الروسي في أوائل القرن ، التي تطورت عن التيار الرمزي . وكرد فعل مضاد لما في الرمزية من نزوع الى الخبيبية ، والإسراف في « المراوغة » اللفظية التي تؤدي الى إهمال المعنى أو الدلالة عن اللفظ ، وأخذت الحركة اسمها من كلمة *Acme* اليونانية القديمة ، التي تعني - حرفيا - : أقصى أو ذروة بمعنى : أقصى ارتفاع الشيء أو قمة الازدهار أو ذروة عملية النضج . وقد أراد شعراء هذه الحركة أن يستعيدوا الى لغة الشعر ، الدقة والقدرة على استحضار الدلالة المباشرة ، قائلين ، بأن : الإعجاب بالوردة يجب أن يكون بدافع من الاحساس المباشر

يجمال الوردية ، وليس لأنها رمز للنقاء مثلا ، أو حتى باعتبارها
دمزا للجمال نفسه . وقد تضمنت أشعارهم استخدام الصياغات
الشعرية المتبعة في الشعر اليوناني والبيزنطي والشعبي القديم ،
إضافة إلى المفردات والصياغات العامة العادية .

تكونت أول مجموعة من شعراء الازدهار والنضج عام ١٩١٢ ،
في سان بطرسبرج ، باسم : « نقابة الشعراء » وعلى رأسها
جوميليف - أكبر من كتبوا في نظرية الشعر من زاوية نظر الحركة -
وآنا اخماتوفا وماندلشتام ، وأصدروا مجلة باسم « أبو لون »
حيما بين ١٩٠٩ ، ١٩١٧ . ولكن السلطة السوفيتية بدأت تطارد
شعراء الحركة منذ ١٩٢٥ ، ودعفتهم صحفها بأنهم « انحلايون »
و « فرديون » ، يدعون لانحلال الثقافة ، ويمجدون الفردية في
مقابل جماعية « الروح الثورية » . وأعدم جوميليف عام ١٩٢٠
بتهمة الاشتراك في مؤامرة معادية للثورة ، وأرسل ماندلشتام إلى
أحد معسكرات الاعتقال والعمل في سيبيريا ، حيث مات عام ١٩٣٦
(أيام محاكمات المثقفين ، التي قادها وزير داخلية ستالين الأول ،
ييجوف Yezhov والتي استمرت من سبتمبر ١٩٣٦ إلى ديسمبر
١٩٣٩ ، وقتل أثناءها نحو سبعة ملايين من المثقفين وأعضاء الحزب
الأوائل) . أما آنا اخماتوفا . فقد لظمت الصبوت ، ولكنها ظهرت
بأشعار وطنية خلال فترة الحرب العالمية الثانية ، ثم تعرضت لنقد
عنيف ألزمها الصمت منذ عام ١٩٤٦ ، أيام سيطرة جدانوف الذي
سمى إلى وضع كل المثقفين السوفيت تحت سيطرة الحزب الشيوعي ،
وكان مسئولاً عن الشؤون الأيديولوجية في اللجنة المركزية ، ولكنها
عادت للنشر في مرحلة « الهدوء » الأولى ونشرت عدة مجموعة من
الشعر .

نظام معرفي

Cognitive System

يفترض نظريا في كل من علم اجتماع الثقافة وعلم اجتماع المعرفة وفي علم النفس المعرفي - أن لكل مجتمع ولكل شخص « نظاما معرفيا » خاصا به يتكون من مجموعات من عناصر المعرفة أو المعتقدات التي يستند اليها المجتمع - أو الشخص - في تعرفه على العالم من حوله وفي تعامله مع هذا العالم ، أو التي تتكون منها (في حالة المعتقدات) عقيدته الكلية . أما موضوعات النظم المعرفية فليس لها حصر : فنحن نجتمع « معلومات » وانطباعات وتصورات وشذرات من المدركات بصورة مستمرة ثم « تنتظم » هذه المجموعات من المدارك في « نظم معرفية » عن أشخاص وجماعات ، وظواهر وتواريخ ومجتمعات ومؤسسات ... الخ ، انها نظم معرفية جزئية تتشكل من تفاعل المعلومات والمفاهيم والتصورات

الذهنية لكي يتكون من هذه النظم المعرفية الجزئية الفرعية في النهاية « النظام المعرفي » الكلي أو الشامل الذي يتميز به مجتمع أو فرد بعينه . ولكن المشكلة الرئيسية التي تدرسها علوم الاجتماع الثقافية والمعرفية وعلم النفس المعرفي تتعلق بمدى تماسك واتساق جزئيات « النظام المعرفي » ومكوناته من معلومات أو انطباعات أو تصورات أو معتقدات أو مفاهيم أو مدى تنافرها . ومن الواضح أنه كلما اتسقت مكونات النظام المعرفي لمجتمع أو لشخص كان أكثر قابلية للتوحد أو للانتظام الصحي في حركة منتظمة الإيقاع ، تزايد سهولة عملية حل تناقضاتها الواقعية . ومن أكثر ما يميز أي نظام اجتماعي مستقر وقادر على التطور الصحي التماسك والاتساق بين عناصر « نظامه المعرفي » والانتظام حتى بين متناقضاته (رأى الفرنسيين في نابليون أو دييجول ، اعتقاد العلمانيين في كروية الأرض ، التمسك بتفسير العلم لقوانين العلم ذاته وليس تبريرها بأقوال خرافية أو تعميمة .. الخ) . إن درجة الاتساق الداخلي أو التماسك العضوي بين مكونات النظم المعرفية في المجتمع معيار عام من معايير تماسك المجتمع ذاته واستقراره وقابليته للتطور . وعندما يتحقق هذا الاتساق يسميه علماء الاجتماع « التناغم المعرفي » ونقيضه هو « التنافر المعرفي » الذي يعد عاملاً رئيسياً من عوامل التنافر الاجتماعي (أي انعدام قابلية المجتمع للتماسك) وهو غير التناقض الاجتماعي الذي يمكن أن يقوم في إطار مجتمع متناغم معرفياً .

نظم تركيبى

Syntagmatic

رغم الدلالة العامة لهذا المصطلح التى يمكن أن تدخله فى علوم المنهج والمنطق والرياضيات والهندسة فإن استخدامها شاع أكثر فى علوم اللغويات الحديثة منذ طباعته لتسويسرى الفرنسى فرديناي دى سوسير أواخر القرن الماضى فى محاضراته التى جمعت بعد موته فى الكتاب الشهير : « دروس فى علم اللغة العام » (١٩١٥) . ومع ذلك فإنه تحول بالفعل الى أحد المفاهيم الأساسية فى الفكر الحديث الذى تطور فى إطاره منهج تداخل وتكامل العلوم أو الأنظمة العلمية المختلفة . وللكلمة نفسها معناها المعجمى المستمد من معنى جذورها (فى اللغات الأوروبية) ولهذا المعنى المعجمى أهمية ؛ فهي تطلق إما على 'انتظام' ... أى انتظام لتجميع ما 'من الأجزاء أو المكونات أو على تجميع قسمين بعينه من أقسام تجمع أكبر ؛ ولكن معناها الاصطلاحي - نشأ من استخدام دى سوسير لها فى سياق

توضيحه للتركيب المنطقي والدلالي لمفردات اللغة - في عملية التفكير المنطقية داخل النهن أو في الكتابة (المبينة لمعنى أو المفصحة عن فكرة) - فالنظم التركيبي هنا يشير الى العلاقة المستقيمة أو الخطية الأفقية الحاكمة في مستوى بعينه بين عناصر « الجملة » اللغوية وهو المستوى الشكلي المستقيم (المورفولوجي) للجملة .

ويمكن للتبسيط أن نقول انها تشير الى العلاقة بين « المفردات » الأساسية للجملة بعد تقسيم كل منها الى مكوناتها ومكونات مفرداتها الى « الوحدات » الأساسية . ولكن الانتظام الشكلي المستقيم لا يتجلى معناه كما لا تتجلى وظيفته باعتباره « النظم التركيبي » ، لاي تجمع الا من خلال فهم النظم الرأسي أو Paradigmatic لنفس التجميع . فالنظم الرأسي هو الذي يبين البنيان نفسه (للجملة في اللغويات أو لاي تجمع هندسي أو اجتماعي أو معلوماتي .. الخ) من منظور رأسي في جانب ، ومن ناحية تبادل التفاعل بين « المفردات » المنتظمة من جانب آخر . وبذلك تبدو الوظيفة « الفكرية » والمعنية الكاملة لكل من الاصطلاحين من حيث مساهمتهما في بناء التصور « الشبكي » - أو المنظومي للعالم ولجالات الوجود المادي - والفكرى المختلفة ، حيث تتداخل المستويات الأفقية ، والمستويات الرأسية لوجود أي ظاهرة أو أي « منظومة » في تفاعل متواصل داخلها أو بينها وبين أي ظاهرة أو منظومة أخرى ، وهذا هو التصور « المنهجي » والفكرى الذي أنتجه تطور العلوم في القرن العشرين ، وأنتجت أيضا « تداخل » هذه العلوم لتفسير الظواهر ولادراك حركتها أو للتحكم فيها وأخضاعها للإرادة الانسانية في عمليات « الانتاج » المختلفة (انتاج الحرلة ، أو الأفكار ، أو السلع ، أو الخطط الاجتماعية والاقتصادية والثقافية .. الخ) وهذا أيضا ، هو التصور الفلسفي والمنهجي الذي ظهر في مواجهة التصورات السطحية والمتوالية والجدلية القديمة .

النقد الجديد

New Criticism

مصطلح ، عرف به تيار كبير في النقد الأدبي ، منذ مطلع القرن العشرين ولذلك ٠٠ فان « النقد الجديد » لم يمد جديدا تماما ، كما أن الاختلافات الكبيرة التي ظهرت وتعمقت بين رواده ، أثبتت أنه لم يكن مدرسة ذات رؤية واحدة ، كما كانت مدارس النقد السابقة في القرن الماضي (كالانطباعية والواقعية وغيرها) ، ولكنه كان تيارا جمع رؤى مختلفة ومتعددة بعدد الرواد من النقاد الكبار الذين انتسبوا اليه .

وقد ارتبط ظهور هذا التيار في النقد الأدبي بتطور كل من علوم المنطق ، والعلوم الرياضية واللغويات ، وتطور فلسفة العلم ،

التي استطاعت أن تحقق نوعاً من القياس الإحصائي للتقدم العلمي وللإبداع فيه . وأراد البعض أن يطبقوا نفس المبدأ على « الاستهجان » الشخصي للأعمال الفنية ، والأدبية بشكل خاص الذي كان مرتبطاً بالمدرسة الانطباعية بشكل عام ، وأراد هؤلاء ، أن يمتلك النقد أدوات ومناهج « مضبوطة » تستطيع أن « تقيس » الابداع الأدبي بمقاييس إحصائية صارمة ودقيقة .

وقد صاغ المصطلح نفسه ، أستاذ أمريكي في النقد الأدبي ، يدعى جيمس سبينجاردن « عام ١٩١٠ » ، وكان يقصد أن يستخذه لعرض منهج جديد في الدراسات الأكاديمية حول الأدب ، مثل دراسة الناقدة الأمريكية كارولين سبيرجيون حول « الصور عند شكسبير » ، التي استنتجت نفس ما كان يستنتجه النقاد القدامى (حتى الرومانتيكيين منهم) ولكنها استخدمت « وسائل » جديدة إحصائية في معظمها بعد أن حددت بدقة منهجية ما تقصده بكلمة « الصور » .

وكانت الغالبية العظمى من النقاد ، الذين انتسبوا إلى « النقد الجديد » من أمريكا مثل : ألفور ريتشاردز ، وآلان تيت ، وكلينت بروكس ، وجون كراو رانسوم ، وكينيث بيرك ، وويليام امبسون وغيرهم . وظهر الاختلاف بينهم منذ البداية تقريباً . فقد أوضح جون رانسوم - في كتابه : « النقد الجديد » عام ١٩٤١ - اختلافاته الجوهرية مع كل من ريتشاردز واليوت وامبسون ووينترز ، كما أوضح الخلافات الجوهرية فيما بينهم ، وقال أنه من الضروري أن يظهر النقاد الذي يعمل على أساس « تاصيل وتقنين وجود العمل الأدبي » وهو ما اعتبرته المدرسة البنيوية « بشارة » بظهورها في مجال النقد .

غير أن من الواجب أن نتذكر أن « النقد الجديد » ارتبط بظهور موجة الشعر الجديد ، التي ضمت الشعراء « الصوريين » ، ومزيج

بقايا الوعزيين والتعبريين وغيرهم في - العقدين الأول والثاني من هذا القرن - ذكرى « النقد الجديد » نفسه إلى حد كبير في بدايته ، للشعر طوال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين - إضافة إلى اهتمامه بنظرية النقد الأدبي ، أو بـ « علم النقد » كما أحب الكثيرون تسميته ، بينما انصب اهتمام كل أصحاب النقد الجديد على الأعمال الأدبية - أو بالتحديد على « النصوص » الأدبية وحدها دون أي نظر لحياة مؤلفها أو خلفيته العلمية أو النفسية أو أصوله الاجتماعية أو مهنته ومستواه الاجتماعي .. إلى آخر تلك العوامل التي اعتبروها عوامل « خارجية » على النص ، ولا تساعد على فهمه أو تحليله - وهو ما اعتبروه الهدف الوحيد والمهمة الوحيدة للنقد - وأن ساعدته على فهم أو معرفة حياة المؤلف ذاته بالطبع . واهتم النقد الجديد باستخدام ما أطلق أصحابه عليه اسم : « الوسائل العلمية » لتحليل « النص الأدبي » وتمثيل تحليله ، مثل الزمبون شينيه الهندسية والاحصاءات : فالرسوم لتوضيح « بناء » العمل الأدبي ، والاحصاءات لتحديد مجموعات أنواع الكلام والفردات (أنواع الأفعال أو الضمائر .. الخ) والرسوم أيضا لتوضيح « النسب » بين أقسام العمل : كنسبة السرد إلى الوصف أو إلى الحوار ، ونسبة الصور البلاغية إلى الصور الحسية ، ونسبة استخدام أنواع التشبيه وما إلى ذلك . واستمر النقد يمارسون هذا العمل إلى أواخر الثلاثينيات تقريبا (مثل : فيرنون لي ، وكارولين سبير جيون ، واديت ريكيت وغيرهم) ولكن الجيل التالي منذ أواخر الثلاثينيات بدأ ينظر إلى هذه الأنواع من « القياسات » للنصوص الأدبية ، باعتبارها أعمالا ثانوية بالنسبة للنقد ، نوعا من التمرينات اللغوية والفنية تستخدم نصوص الأدب ولكنها لا تكشف القيمة الحقيقية للأدب : ومنذ ظهرت الكتابات النقدية للنقادين والشاعرين : روبرت جريرز ، وتوماس اليوت ثم الأعمال النظرية التي كتبها أيفور ريتشاردز ، وأوجدين (خصوصا : كتاب « معنى

المعنى ، وكتاب « مبادئ النقد الأدبي » اللذين ظهرا على التوالي عامي ٢٢، ٢٤ ؛ ولكن لم يؤثرا فعلا إلا في أواخر الثلاثينيات) . .
 بدأ « النقد الجديد » يهتم بمسألة : تفاعل الكلمات وتداخلها لتوليد المعاني ، وتفاعلت هذه المدرسة الجديدة مع علوم النفس والتفسير الاجتماعي للثقافة وتحليل المضمون وعلم التفسير أي الهرميوتيك ، وعلم الدلالات أي السيميوتيك واللفويات وفلسفة التحليل اللغوي مستبعدة منها جميعا وهو ما يعد التمهيد الحقيقي لظهور النقد البنيوي .

غير أن « النقد البنيوي » تجاوز النقد الجديد بكل اتجاهاته تقريبا ، ليس فقط من حيث تجاوزه للرغبة في القياس الكمي للعمل الفني ، رغم ابتكاره لأساليبه الخاصة ومنهجه لهذا القياس ، وإنما لأن النقد البنيوي استطاع أن يحقق الكشف عن العلاقة العميقة بين كل عناصر تكوين العمل الفني ، والوصول بكل من هذه العناصر بتحليلها « بنائيا » ، أي من حيث وحدتها العضوية ، وليس من حيث تمايز كل منها عن العناصر الأخرى .

واقعية

Realismo

هذا واحد من أكثر مصطلحات الثقافة الانسانية شيوعا .
وقابلية للخلط ، سواء فى مجال « الفلسفة » ، حيث نشأ المصطلح ،
أو فى مجالات « الفن » ، حيث استخدم أولا بمعناه الحرفى ، وحيث
نشأت « المدرسة الواقعية » الشهيرة والمظلومة .

فى الفلسفة .. استخدم مصطلح « الواقعية » لتسمية نظريتين
متناقضتين ، فالواقعية (كمنقيض للمثالية) هى الفلسفة التى
تنسب الى الفلاسفة الطبيعيين قبل سقراط أو الى أرسطو نفسه ،
التي تؤمن بوجود العالم (الواقع) المكون من أشياء مادية ، تشغل
حيزا فى المكان ووجودها موضوعى ، بصرف النظر عما اذا كان

أي عقل يدرك وجودها أم لا . ولكن الواقعية (كمنقيض للاسمية) هي الفلسفة التي أسسها أفلاطون ، التي تؤمن بوجود كيانات مجردة ، أو « كليات » وجودا حقيقيا (واقعيا) في عالم خاص بها لا يحده مكان ولا زمان ، وسواء كانت لها حالات أو نماذج أولا .

وقد تسمى النظرية الأولى الواقعية المعرفية أو الإدراكية ، وتسمى الثانية – أحيانا – بالواقعية الأفلاطونية أو المنطقية .

أما الواقعية في الفن . فقد استخدمت أولا ، ولعصور طويلة لتسمية « نزوع عام في الفن » إلى محاكاة الواقع العياني – من أحد جوانبه – أو من كل الجوانب ، وهو نزوع استخرج منه أرسطو قاعدة « المحاكاة » الشهيرة ، التي يلتزم بها الفن لتوليد الاحساس بالتماثل مع الحقيقة ، وهذا هو ما كتب عنه الناقد الأيرلندي العظيم ، هاري ليفين يقول : انه الاتجاه الإرادي في الفن إلى مقارنة الحقيقة ، ومحاولة المحاكاة للتجارب الخارجية (الظاهرية) والتاريخية (الاجتماعية) . والقيام بملاحظات تجريبية ، والالتزام بقوانين الاحتمالات ، ولأن يبدو كالحقيقة حقيقيا . ولقد تجسد هذا النزوع في الفن إلى الواقعية – في بعض الأساليب – التي اتبعها فنانون من مختلف مجالات التعبير الفني ، ومنذ العصور الأولى ، سواء في مصر أو غيرها :

ولكن الواقعية تحولت إلى مدرسة متكاملة ، ذات نظرية في القرن ال ١٩ ، وربما كانت بشكل ما وليدة لثورات ١٨٤٨ في أوروبا ، ونقيضا للنزعة الرومانتيكية بشطحاتها العاطفية ومثالياتها ونزوعها إلى الأساليب المبهمة . ومع تدهور أوضاع غالبية السكان في أوائل الثورة الصناعية وتصاعده الاهتمام بالأوضاع الاجتماعية المزرية والمشاكل السياسية المترتبة عليها تحولت الواقعية من تكنيك

الى نظرية والى « هدف » نظرى قوين يقول ان الفن ينبغى أن يكون تصويرا للواقع الاجتماعى (الاقتصادى - السياسى - الثقافى) وأن يسعى الى انتقاد الواقع وتقويمه . ونحو منتصف القرن بعد ثورة ١٨٤٨ ، بدأ الناقدان شانفلورى ودورانتى فى فرنسا جهدهما لتقنين الواقعية وساعدهما ظهور الرسامين : دييجا وكوربى ، والكاتبين فلوير وبلزاك وفى انجلترا ظهرت الكاتبتان جاسكيل وجورج اليوت وغيرهما ثم تشارلز ديكنز وفى روسيا ظهرت جوجول وتورجنيف وتولستوى . . . وعلى أساس كتابات وأعمال الفن التى أنتجها هؤلاء وغيرهم شرع النقاد فيلسفون الواقعية . وتتجلى هذه الفلسفة « الفنية » أساسا فى كتابات الروسين : بيلينسكى وتشيرنفسكى اللذين قالوا بأن الفن لا يحاكى الواقع اجمالا وإنما ينبغى أن يحاكى « جوهر تكوينه وحركته » على مستوى الشخصيات أو العلاقات أو مصائر أى منهما .

وفى البداية . . . فضلت « هذه » الواقعية الارتباط بكل ما هو يقينى ومؤكد ، وبالصورة الظاهرة للعلاقات الاجتماعية ، وبتعريف الإنسان بسلوكه وشكله وانتمائه الاجتماعى وبأوضاع الطبقات الفقيرة ، وبأن ميلها السياسى هو : تبني قضايا التحرر السياسى والعدل الاجتماعى ، مما قربها من الرومانتيكية فى عصرها الثورى الأول .

وفى مراحل لاحقة تملقت الواقعية بالاهتمام بتصوير المعاناة الاجتماعية لليسطاء من الناس ، ورغم رفضها فى البداية لآى نزعة شنائية أو جبالية ، ورغم رفضها ظهور شخصية المؤلف فى كتاباته . . . فإنها عادت الى تقديم البعد النفسى والفكرى والمصر الشخصى فى الكتابة الابداعية . وفى الربع الأول من القرن العشرين . . . أكد النقاد الفرنسيون أن الواقعية الحقيقية هى الواقعية الانتقادية ، التى تهتم بانتقاد الأوضاع الاجتماعية السيئة ، وبأنها : « رؤية

وموقف من الحياة الإنسانية ، لا تلتزم بأسلوب فني واحد ، . .
 وكان ذلك في مواجهة « تعنت » النقاد الروس البلاشفة ، بعد
 ١٩٢٥ ، الذين راحوا يطالبون الأدب (والفن عموماً) بأن يكون
 جزءاً من الجهاز الدعائي للدولة الاشتراكية التي تبني الشيوعية
 فقاموا بتصفية كل الاتجاهات الأخرى : كالمستقبلية والتركيبية ،
 واكدوا ظهور « واقعية اشتراكية » تبشر بنوع جديد ونموذجي
 من البشر ، بطولي ، وغنائي ، وملحمي ، وإيجابي ، تذيب فرديته
 في الجماعة التي يقودها عملياً أو معنوياً ، ويصارع معها « قوى
 الرجعية » . ووصل هذا الاتجاه الى ذروته في سنوات ما قبل
 الحرب العالمية الثانية ، ولكنه سرعان ما تراجع الى مواقف الواقعية
 الانتقادية القديمة ، في أواخر القرن التاسع عشر ، التي عنها
 تطورت وظهرت نزعات أخرى كبيرة ، كالطبيعية والانطباعية ، عل
 حد قول الناقد الألماني الكبير أريك أويرباخ في كتابه عن أنواع
 المحاكاة . . Memesin .

الواقعية الاجتماعية

Social Realism

يطرح هذا المصطلح « مفهومًا » محددًا للفكر الاجتماعي ذاته ، ويبرز هذا المفهوم من خلال السؤال القديم : هل المجتمع كيان قائم بذاته أم أنه مجرد تجمع لعدد كبير من الأفراد ؟ وفى الفكر الحديث ظهرت النزعتان الاسمية (التومينالية) والوضعية القديسة اللتان قالتا بأن المجتمع تجمع للأفراد . ولكن كل المدارس الأخرى الواقعية آمنت بأن للمجتمع وجوداً فى حد ذاته يحتوى ويحدد وجود الأفراد الذين يكونونه ، وهو وجود لا يمثل مجرد حاصل جمع هؤلاء الأفراد .

وهذه النظرة الواقعية قديسة للغاية تظهر منذ محاورات أفلاطون حيث تضغط القوانين - أى المجتمع - على الفرد ، بما يعنى

أن الوجود المادى والمعنوى للفرد يعتمد بشكل مطلق على « الكل » الذى هو جزء منه . ويقول مؤرخو الفكر الاجتماعى ، والثقافة الغربية ، أن من هذه الفكرة الأفلاطونية نبعت فكرة « الكنيسة » فى الفكر المسيحى منذ القديس بولس (فى الرسائل) حيث تحولت الكنيسة محل المجتمع ، وتكون هى التجسيد الأرضى لوجود جميع المؤمنين ، بصرف النظر عن وجود كل فرد على حدة . ولكن الفكر الإسلامى نظر إلى القضية نظرة متوازنة حيث يعترف بالوجود الفعل والتأثير الحاسم للجماعة أو الأمة (أى المجتمع) ويعترف أيضا بدور الفرد وبمسئوليته التى لا مباحة فيها . ولكن سيطرة النزعة « الكلية » على الاتجاه الواقعى فى الفكر الاجتماعى أصبحت سيطرة حاسمة منذ قدم هيجل فى أوائل القرن الماضى فكرته الفلسفية عن ضرورة مصرفة الكل لكى يمكن معرفة الجزء وأن فهم ظاهرة ما يقتضى فهمها فى كليتها . . أى فى تطورها وعلاقتها بما يرتبط بها من الظواهر . وفى تطبيقه هذه الفكرة على التاريخ - أى على المجتمع - اختفى « الأفراد » تماما ولم يصبح ظاهرا إلا ما أصبح يعرف بعد ذلك باسم المجتمع . . ولكن كارل ماركس قلم فى كتاباته المبكرة تصورا أكثر توازنا بقوله أنه لابد من التفكير فى المجتمع بوصفه نظاما اجتماعيا حيث يدرس البناء الكلى من زاوية البحث عن أجزائه أو مكوناته (الأفراد ، الفئات ، الطبقات) وعن العلاقات التى تربط هذه الأجزاء . ورغم أن ماركس نفسه لم يتمسك بهذه القاعدة كثيرا ، فإنها تحولت إلى أحد الأسس التى أقامت عليها المدرسة البنيوية فكرها الاجتماعى وتحليلاتها فى علم الأنثروبولوجيا للمجتمعات القديمة . وكان العالم الاجتماعى البريطانى رادكليف براون هو الذى طور هذه الفكرة تطويرها الناضج ، ولكن رادكليف اعتمد فى الحقيقة على أفكار أميل دوركايم وتلاميذه وعلى تأسيسهم لويس دى بونالد وجوزيف دى ميستر اللذين طرحا فكرة « الجماعية »

القائلة بالفرق بين الوجود الطبيعي للفرد وبين وجوده « الجماعي » ،
وبأنه في الوجود الجماعي تسبق الجماعة الفرد وهي مصدر القيم
والثقافة وأن الأحداث والتغيرات الاجتماعية ليست نتاجا لمبادرات
فردية ، ورغم ذلك فإن الأفراد في إطار تفاعلهم مع الجماعة يخلقون
ويبدعون فيما يحدثون أعمالا مفيدة لا يكون لها تأثيرها إلا بذلك
التفاعل مع الجماعة •

واقعية جديدة

Neo-realism - Nouveau Réalisme

استخدم هذا المصطلح للمرة الأولى عام ١٩٤٣ ، في النقد السينمائي الإيطالي ، الذي كان ينشر في مجلات حركة المقاومة الديمقراطية السرية ، ضد النظام الفاشي . ومن المعتقد أن الناقد والمنظر السينمائي أومبرتو باربارو ، هو أول من استخدمه ، لتعريف نزعة « الواقعية الشعرية » التي كانت سائدة في السينما الفرنسية قبل الحرب العالمية الثانية (في أفلام كارنيسه وبريفير بوجه خاص) ، ولكي يستخلص من هذه السينما (الفرنسية) القواعد ، التي أراد للسينما الإيطالية أن تلتزم بها ، لكي تخرج من قبضة التزييف « الصوري » الذي وقعت فيه سينما العهد الفاشي ، والتي عرفت باسم « سينما التليفونات البيضاء » (إشارة

الى ظهور تليفونات بيضاء اللون في هذه الافلام ، حين لم تكن موجودة في الواقع الا التليفونات السوداء (١١) .

وقد بدأ العصر الذهبي للسينما الايطالية الجديدة (الواقعية الجديدة) بفيلم المخرج روسيليني : « روما مدينة مفتوحة » عام ١٩٤٥ ، وشارك فيها عدد من المخرجين العظام ، منهم ميسكونتي وديسيكا ولاتوداودي سانتيس ، وانتهت هذه الحركة بعد خمس سنوات ، بسبب ضغوط عنيفة ، دينية وسياسية ، وبسبب التحولات الاجتماعية - الثقافية - العنيفة ، التي زلزلت المجتمع الايطالي طوال الخمسينات (صراع اليسار واليمين ، وميراث الفاشية ، ومشاكل وصراعات السياسيين ، وتضاؤل تأثير المثقفين ، وسيادة الفئات الاجتماعية المتخلفة على الشارع ، بسبب بداية الازدهار الاقتصادي .. الخ) .

وكان المفكر النظري للحركة ، هو كاتب السيناريو سيزار زافاتيبي ، الذي طالب بالا يظهر على الشاشة ، سوى : « ناس حقيقيون ، وممثلون غير محترفين ، ومواقف انسانية تتراكم أو تجاور دون حبكة قصصية ، ومواقف وأماكن متواضعة حقيقية ، والتعبير عما يمانيه الانسان البسيط من مهانة اجتماعية » . وتتميز الحركة في الوقت نفسه ، عن حركة « الواقعية الجديدة » الفرنسية . فقد كان الناقد الفرنسي ، بيير ديستاني ، هو الذي استخدم هذا المصطلح ، لكي يصف به أعمال «موجة» من الفنانين التشكيليين، ظهوروا في أواسط الخمسينات ، وصنعوا لوحاتهم وتماثيلهم ، مستخدمين بقايا الآلات والخردة ، ونفايات المنازل والدكاكين ، ويكونون منها اشكالا بأسلوب « القصص واللصق » أو « التجميع : Collage » . وكان الفنان أرمان هو أشهر هذه المجموعة ، التي امتزج انتاجها بموجة فن « البوب » الشعبي الجديد فيما بعد . (انظر : تجميع) .

الواقعية السحرية

Magic Realism

ارتبط هذه المصطلح في نشأته الأولى - إبان عشرينات القرن الحالي - بأحدى حركات التحديث في الفنون التشكيلية - وخصوصا فن التصوير - في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى ، وذلك قبل أن يستعملها النقد الأدبي الأمريكى والأوروبى في الستينات ، ويستخدمها لوصف تيار الرواية - والقصة - الجديد ، والمعاصر في أمريكا اللاتينية ، الذى انتشر بعد ذلك الى معظم بلدان العالم .

يرجع الفضل الى الناقد التشكيلى الألمانى فرانز روث Franz Roth ، فى صك المصطلح الذى جمع بين دلالات « الواقعية »

الخاصة ، باستخدام عناصر من الواقع الاجتماعي الحسى والمرئى ،
فى تكوين أحداث وشخصيات العمل الفنى ، وبين عناصر تنتمى الى
عالم « الذهن » والخيال - المناقض والمعاكس للعالم الواقعى الحسى .

وقال فرانز روه : ان أعمال الفنانين الذين جمعتهم فى ميونيخ
عام ١٩٢٤ مدرسة « الشيئية الموضوعية » تجمع هذه العناصر
المتناقضة فى وحدة فنية متماسكة لكى تظهر أن « الحقيقة الانسانية »
تستزج فيها دائما عناصر مادية ، وأخرى ذهنية (اسطورية خرافية :
خيالية) ، تنبع للشعور الانسانى الاحساس الشامل بالزمان
والمكان والتاريخ والمادة النفسية الجماعية والفردية ، والعلاقات
الاجتماعية .. الخ .

وفى التصوير يتحقق ذلك من خلال تكوينات ذات ملامح
واقعية ، ولكنها ذات تركيب شفاف ورجراج غير محدد الخطوط
تتداخل حوافه فيما يشبه البيئة « المائية » ، التى تحيط بكل
شئ ، وتجعل الرؤية غير واضحة ، ولكنها موحية بطريقة السرياليين
الاطاليين والفرنسيين . كما أنها تمزج معها أسلوب التعبيرين
الألمان ، خصوصا فى القرن التاسع عشر .

وفى الرواية الحديثة فى الغرب .. بدأ كتاب أمريكا اللاتينية
منذ الأربعينات - على الأقل - ينتبهون الى أهمية العناصر الذهنية
(من أساطير وخرافات ومعتقدات شائعة .. الخ) فى تكوين تصور
شعوبهم عن واقعها ، وعن العالم . وعنهم نقل الروائيون الأوروبيون ،
الى أن بدأت تشيع أيضا أعمال مهمة لعدد من الروائيين اليابانيين ،
الذين انتبهوا الى أهمية الخيال الفردى فى صنع تصور خاص -
وفردى أيضا - عن العالم وعن الواقع ، تحت وطأة دوافع نفسية
أو عقلية خاصة .

وفي العالم العربي وعصر ٥٠ يمكن الرجوع بأصول « الواقعية السحرية » الى التكوين الفريد لنسيج حكايات « ألف ليلة وليلة » والمأثور الشعبي : التي استلهم منها كتاب كبار يستحق بعضهم - وأبرزهم جمال الفيضاني ومحمد مستجاب - أن يقال أنهم قد صاغوا « وإقبعيتهم السحرية » منذ الستينات بعلامع متفردة وخاصة واضحة ، خصوصا بعد أن فتح لهم نجيب محفوظ الباب ، منذ كتب في عام ١٩٥٩ ، روايته المشهورة : أولاد حارتنا ، مستخدما نسيجا ، جمع بين ملامع « واقعية » ، وأخرى ذهنية وخيالية من التراث الديني والشعبي في مزيج شفاف ورمزي .

وحدة عضوية

Organic unity

في القرن السابع عشر .. بدأ نقاد الشعر والدراما الغربيون يعمدون تفسير كتاب « الشعر » القديم لأرمبوط في ضوء مفاهيم فلسفات وجماليات عصر النهضة ، خصوصا في إيطاليا ، فتوهموا أنهم أضافوا إلى المعاني المنصوص عليها في الكتاب شرط « الوحدة العضوية » للقصيدة أو للدراما ، تشبيها لأحدها بالكائن العضوي الحي ، وبمعنى ضرورة أن يتمتع العمل الفني والأدبي بالتمام والكمال بين أجزائه أو « أعضائه » من تميرات وصور وإحياءات أو أي « وحدات » داخلية أخرى ، وبين قالبه أو شكله ، وبين الشكل أو القالب ، وبين المحتوى أو المضمون .

وقد عثر النقاد الرومانتيكيون ، ثم الواقعيون - بدورهم - على نفس المعنى ، فأشهروه في وجه السابقين عليهم ، وكذلك فعل النقاد العرب منذ الخمسينات ، حين اتهموا الشعر العربي القديم ، بأنه لا يتمتع بالوحدة العضوية .

وفي الغرب .. استخدم نقاد معحدثون تعبير : الشكل العضوي ، واستخدمت سوزان لانجر في كتابها « العقل » عام ١٩٦٧ تعبير الشكل الحي ، ومع ذلك .. فإن سقراط نفسه - قبل أرسطو بجيلين - كان قد قال في محاضرة فيدوس : « .. ينبغي أن تكون أجزاء الخطاب متماسكة » كما تماسك أعضاء الكائن الحي » ، كما أن مفسري أرسطو المعاصرين يرون أن المفرد الحقيقي لشروط البناء الفني الجيد عند أرسطو ، هو أن يكون هذا البناء متماسكا متماسكا عضويا .

ويكتشف النقاد العرب المعاصرون أيضا أن أسلافهم - مثل عبد القاهر الجرجاني وابن رشيق - قد توقفوا طويلا ، عند نفس المعنى في كلامهم عن « وحدة غرض » القصيدة ، وتقارب موضوعها مع البحر الذي نظمت فيه ومع مفرداتها وقافيتها ، بل إن العرب المعاصرين يرون في قصائد عربية « جاهلية » كان يظن - في الخمسينيات - أنها « مفككة » ولا تتمتع بالوحدة العضوية ، يرون فيها أبنية فنية شديدة التماسك نفسيا ، وموسيقيا وبنايا .

ويرجع الفضل في هذه المراجعة إلى المناهج الحديثة البنيوية واللسنية .. الخ . ويجدر القول بأن الاهتمام بالوحدة العضوية للعمل الفني يرجع - بصرف النظر عن الخطأ في تفسير النصوص القديمة - إلى ظهور المنطق من ناحية والاهتمام العلمي أو الديني بوحدة العالم كله ، أو التاريخ من ناحية أخرى ، فهو اهتمام صحي بشكل عام ، إذ يشير إلى الاهتمام بتكامل الأجزاء في كل واحد متماسك ، وبأن « الكل » بناء كامل ، فهو أعظم وأجل من الأجزاء .

الوعي

Consciousness

لهذا المصطلح دلالات عديدة . ولكن أهم معانيه تتجلى من خلال علمين أساسيين في الانسانيات الحديثة : علم النفس وعلم الاجتماع . ومع هذا . . فإن لكل مدرسة أو اتجاه رئيسي من اتجاهات العلمين تحدياته الخاصة لدلالات هذا المصطلح .

في علم النفس الحديث . . يشير مصطلح الوعي أولا الى حالة « اليقظة » العادية ، ويشير ثانيا الى قدرة الانسان المتميزة الخاصة على الشعور بذاته ، وتمايز ذاته عن الآخرين ، وعن الأشياء والكائنات الأخرى . ولكن مدرسة علم النفس التحليلي التي رفعت مكانة مصطلح « الوعي » لاتحدد هنا ما اذا كانت تعنى أيضا شعور

الإنسان بما يفعله : أم مجرد شعوره الباطن الثابت بوجوده
• ذاته ، المستقلة والتميزة •

إننا نعرف أن فرويد كتب كراسة خاصة عن « الوعي » ،
كانت جزءا من أوراقه عن ما وراء علم النفس ، التي جمعت
عام ١٩١٥ في حياته ، ولكن هذه الكراسة ظلت مفقودة (حتى
عام ١٩٨٠ على الأقل) ولذلك •• فإننا لانملك له تحديدا قاطعا
للوعي ، ولكن تلامذته يجيبون على ذلك بأنه كان يعنى بالوعي ،
أولا : مركزا حساسا قادرا على تمييز ما يجرى داخل الذهن من
المدركات الخارجية ، وهو يعنى تمييز الواقع ، وثانيا أن الوعي يتميز
عن اللاوعي ، بتمييز الأول بمفاهيم المكان والزمان وبإدراكه
للمتناقضات ، وباستخدامه لطاقته بشكل منظم ، وبشبات معانى
مفردات العالم الخارجى بالنسبة له ، ويبرز دور اللغة فى تكوينه
وانفصاله عن اللاوعي •

والحقيقة أن هذه الدلالات المختلفة للوعي عند فرويد ، جاءت
على مراحل متلاحقة : كان فرويد يحاول بها الإحاطة بمدخلات عام
ومدارس أخرى ، لكن يستبقى لعلم النفس التحليلى شموله النظرى
المفترض • ورغم ذلك •• فقد ركز التحليل النفسى (فرويد بوجه
خاص : ثم بقية رواد المدرسة) على أن اللاوعى هو المسيطر على
الوعى ، وأن أعمال العقل اللاواعية تسيطر على الواعية منها ، فادى
ذلك إلى إهمال مشاكل الوعي : وهنا يكمن مصدر قوة النقد
الوجودى ولقد فلسفة الماهية أو (الظاهراتية) للنظرية الفرويدية •

ومنذ منتصف القرن الماضي تقريبا ٠٠ شرع علم الاجتماع ،
والمدرسة التاريخية والبيولوجية - عموما - في التركيز على أن الوعي
نتاج لتطور فسيولوجي لمنح الإنسان . ولقدرة الإنسان على العمل
وابتكار اللغة ، ومن ثم تطور ليجتمع في وقت واحد ، وأن الوعي
بهذا الشكل يصبح النتاج المباشر لتفاعل المعرفة المكتسبة فرديا
أو اجتماعيا مع الدماغ (المنح) ، وبالتالي ٠٠ يصبح اللاوعي جزءا من
الوعي ويتبادلان في الوقت نفسه التأثير والتأثر .

مطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٩٢٧٩ / ١٩٩٧

ISBN — 977 — 01 — 5395 — 8

■ سامي خشبة

- نائب رئيس تحرير جريدة الاهرام،
وشرف على تحرير صفحة «الفكر والثقافة»
بعدها الأسبوعي.

- ورئيس البيت الفني للمسرح.

- رئيس تحرير سلسلة «مفتارات فصول»
الإبداعية التي تصدر من الهيئة المصرية العامة
للكتاب.

يظهر أبعاده ومقالاته في عدد من المجلات المتخصصة والمجلات الفكرية العربية وهناك باحثون في المؤسسات العلمية عديدة في مصر والخارج.

- من هذا القبيل
 - قتل السبع
 - السر الطاهر
 - من عبيدها
 - والمسرح في حيدرآباد
 - والجنود القويين
 - جويس
 - (أعلى)

مكتبة الأسرة



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
بِهَئِهِ

مهرجان الفؤاد للدراما

مطابق

الهيئة المصرية العامة للكتاب